Byung-Chul Han

Buen entretenimiento

Lectulandia

La historia de Occidente es una historia de la Pasión: las culturas con tradición cristiana la entienden como un sufrimiento insoportable e inevitable que solo al final se verá recompensado. La Pasión, trasladada al trabajo y esfuerzo, ha sido opuesta a lo largo de la historia con los conceptos de entretenimiento y ocio. Sin embargo, en la actualidad, trabajo y ocio están perdiendo su barrera impermeable y se entremezclan: los espacios laborables se ergonomizan y las tareas se ludifican, sometiendo, así, el juego a la producción. Esta totalización actual del entretenimiento puede parecer una decadencia para la sociedad de la Pasión. Sin embargo, ¿son realmente tan distintos el puro absurdo del juego al puro sentido de la Pasión?

En este perspicaz ensayo, Byung-Chul Han analiza y relata, tomando como referencia a Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Luhmann o Rauschenberg, las numerosas formas de entretenimiento surgidas a lo largo de la historia de la Pasión cristiana. A través de sus páginas, el lector encontrará un profundo análisis sobre cómo el ocio está arraigando en nuestro sistema social, y una original reflexión sobre si todavía se puede mantener la dicotomía entre *Pasión* y *entretenimiento*.

Byung-Chul Han

Buen entretenimiento

Una deconstrucción de la historia occidental de la Pasión

ePub r1.0
diegoan 26-10-2022

Título original: *Gute Unterhaltung. Eine Dekonstruktion der abendländischen Passionsgeschichte*
Byung-Chul Han, 2018
Traducción: Alberto Ciria

Editor digital: diegoan
ePub base r2.1

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN ALEMANA

La historia de occidente es una historia de la Pasión[1]. El nuevo término para designar la Pasión es «rendimiento». La Pasión vuelve a presentarse como una aguafiestas. En realidad, el trabajo y el juego se excluyen mutuamente. Pero hoy en día incluso el juego se somete a la producción. La producción se ludifica.

La sociedad del rendimiento sigue siendo una sociedad de la Pasión. Incluso los jugadores se dopan para poder rendir más. El entretenimiento derivado que queda junto a eso tiene algo de distorsionado, como si fuera una mueca. Degenera en una desconexión mental. Si alguna vez llega a superarse realmente el tiempo de la Pasión, entonces ya no habrá solo un buen entretenimiento, sino también un bello entretenimiento, es decir, un *entretenimiento gracias a la belleza*. Es más, volverá a existir el JUEGO.

PRÓLOGO

Su carácter es la *Pasión*. La música no sufre en el hombre, no participa de sus actos ni de sus emociones: sufre elevada por encima de él […]. Carga físicamente a los hombres […] con el sufrimiento que exigen las estrellas que hay sobre él.

THEODOR W. ADORNO

Escribir como una forma de rezar.

FRANZ KAFKA

En la plena ubicuidad del entretenimiento se anuncia en estos tiempos algo fundamentalmente nuevo. Se está gestando un cambio fundamental en lo relativo a la comprensión del mundo y de la realidad. El entretenimiento se convierte hoy en un nuevo paradigma, y hasta en una nueva fórmula ontológica que decide qué es *idóneo para entrar a formar parte del mundo* y qué no, e incluso qué *es* en general. Así es como la propia *realidad* se presenta como un peculiar *efecto* del entretenimiento.

La totalización del entretenimiento tiene como consecuencia un mundo hedonista que el espíritu de la Pasión interpreta como decadencia y nulidad, e incluso como no-ser, degradándolo a eso. Pero en el fondo Pasión y entretenimiento no son completamente distintos. Después de todo, el puro absurdo del juego es afín al puro sentido de la Pasión. A la sonrisa del bufón se asemeja fantasmagóricamente el rostro demudado de sufrimiento del *homo doloris*. Este empeña la dicha para conseguir la bienaventuranza. Hay que investigar esta paradoja.

DULCE CRUZ

De ti, fuente de todos los bienes,
me ha venido mucho bien.
Tu boca me ha agasajado
con leche y dulces manjares,
tu espíritu me ha dispensado
algunos deleites celestiales.

Pasión según San Mateo,
JOHANN SEBASTIAN BACH

Según nos relata una crónica, cuando el Viernes Santo de 1727 la *Pasión según San Mateo* sonó por primera vez en la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig, todos quedaron «sumamente perplejos». «Altos dignatarios y damas de la nobleza» se miraban unos a otros y decían: «¿Qué significa esto?». Una viuda devota gritó horrorizada: «¡Que Dios os guarde, hijos míos! ¡Parece que estemos asistiendo a una ópera o a una comedia!». Así lo relata un tal Gerber en su *Historia de las ceremonias eclesiásticas en Sajonia*[2]. Gerber, que podría haber sido sin más un riguroso kantiano, desaprueba la costumbre que se iba propagando en aquella época de utilizar música durante la misa. Lamenta que haya «espíritus» que se complazcan de «tamañas vanidades», es decir, que sean «sanguíneos y propensos a la voluptuosidad». *La música y la Pasión no son compatibles*:

> Aunque en la iglesia pueda quedar una música moderada [...], es sin embargo sabido que muy a menudo se exagera con ello, de modo que uno puede decir citando a Moisés: «¡Basta ya, Levitas!» (Núm. 16, 7). Pues semejante música suena a menudo incluso tan mundana y divertida que pegaría más en un sitio de baile o en una ópera que en la misa. En opinión de muchos corazones piadosos, con lo que menos se aviene la música cuando es cantada es con la Pasión[3].

La *Pasión según San Mateo* tuvo que resultarles también demasiado teatral y operística a los concejales de Leipzig. Su ejecución empeoró la relación, que de todos modos ya era tensa, entre ellos y Bach. Por eso la concejalía

tomó la decisión de rebajarle el sueldo a Bach. En el contrato laboral que Bach firmó como «cantor de la escuela de Santo Tomás» dice:

> Para conservar el buen orden en las iglesias habrá que ejecutar la música de tal modo que no dure demasiado, y también habrá de estar compuesta de tal modo que no resulte demasiado operística, sino que más bien anime a los oyentes a la devoción[4].

Esta interesante cláusula sobre el cargo de cantor remite a la creciente hibridación de la música sacra con la profana. Poco a poco la música sacra va desprendiéndose del contexto litúrgico y aproximándose a la música de los modernos conciertos burgueses:

> Con semejante contagio de la música sacra con elementos del estilo «teatral» de la cantata mundana y de la ópera, que los pietistas combatieron enérgicamente […], quedó trazado para la composición musical un camino en cuyo final alumbraba el ideal musical de la ópera de Glück y del oratorio de Haydn[5].

Por un lado, en la época de Bach la vida musical es dominada cada vez más por la liviandad extranjera, por la embriaguez sensorial y la sonoridad armoniosa, intensa y opulenta. El nuevo público musical lo forman los «expertos» y los «melómanos». Lo que más les importa es el disfrute y la formación del gusto. Por otro lado, se alzan voces críticas, también en los círculos de la ortodoxia luterana, contra el empleo de música artística en la celebración litúrgica. Del movimiento pietista viene una rigurosa hostilidad hacia la música. Solo se toleran cánticos piadosos con una melodía sencilla para ser entonada en voz baja y con recogimiento. La música no debe desbordar la *palabra*, no debe desplegar su propio poder. Gerber se acoge a Dannhauer, que fue maestro del fundador del pietismo Philipp Jacob Spener:

> Respetamos y estimamos la música instrumental solo como ornato de nuestra Iglesia, pero no porque pertenezca de ningún modo a la esencia de la celebración litúrgica. Precisamente este gran teólogo rechaza también la costumbre que se ha introducido de cantar música vocal subordinada a la música instrumental, porque cuando se cantan así palabras mientras los instrumentos suenan y restallan nadie las puede entender bien[6].

Creyendo que ya no se puede detener la difusión de la música en las iglesias, Gerber recomienda a sus lectores, las «buenas almas», «soportarla […] con paciencia» y sin sentir «asco de la celebración litúrgica»[7].

Lo que más le habría gustado a Gerber es retirar todos los órganos de las iglesias: «E incluso no tienen bastante con un órgano, sino que en algunas iglesias tiene que haber dos, de modo que uno se pregunta para

qué sirve toda esta inmundicia»[8]. Según Gerber, el empleo del órgano debe reducirse a la función de mantener la buena entonación del canto, para que las canciones se puedan cantar hasta el final:

> En cierta medida los órganos son muy prácticos en las iglesias, porque sirven para empezar las canciones con la entonación correcta y para que se las siga cantando afinadas hasta el final, pues de lo contrario fácilmente sucede que el primer cantante, el cantor o el canónigo bajen la entonación y desafinen, de modo que ya no se puede cantar la canción hasta el final[9].

De esta forma se priva al órgano de todo valor estético propio. El fragor de los instrumentos dificulta la comprensión del texto. La música instrumental debe diezmarse en favor de la *palabra*:

> La celebración litúrgica consta de oraciones, cantos, alabanzas y escucha u observancia de la palabra de Dios, para lo cual no se necesitan órganos ni otros instrumentos musicales: la Iglesia cristiana primitiva tampoco los empleó durante doscientos o trescientos años[10].

Así pues, la música litúrgica no es más que mero «ornato». Resulta *extrínseca* a la «esencia de la celebración litúrgica». Gerber se acoge a Theophil Großgebauer, quien es afín al pietista en su hostilidad fundamentalista a la música. Se cita su obra *Voz que alerta desde Sion devastada* (1661), llena de celo profético: «Los conciertos musicales sirven más para divertir el ánimo que para que gracias a ellos el corazón se dirija íntimamente a los asuntos divinos»[11]. La música es lo *externo*, de lo cual hay que proteger lo *interior*: «¿Acaso no dice expresamente el Redentor que el Reino de Dios no viene con los gestos externos sino que está en nuestro interior?»[12]. La música se degrada aquí a un *aditamento*, a un «condimento sensible» que resulta extrínseco al «auténtico alimento de la palabra», como el «azúcar» que «endulza» la «medicina divina»[13].

Resulta problemática la separación estricta entre lo interior y lo exterior, entre corazón y ánimo, entre esencia y ornato o entre alimento y condimento. ¿Acaso el condimento no es parte esencial del alimento? ¿No habría una palabra divina que, en lugar de ser una «medicina» amarga, no fuera ya *por sí misma dulce*? Al «gusto» del alma de temple místico Dios se revela como «suprema dulzura»[14]. ¿Pero cómo distinguir entre la dulzura de Dios y la dulzura de la música?

Los pietistas combatían la danza, pero es una paradoja que las melodías de sus cánticos devocionales fueran llamativamente bailables. Algunas de estas canciones sonaban a minuetos. Así, alguien que se autodenomina «amante del Evangelio puro y amigo de la teología sana» comenta

mordazmente que estas canciones pietistas «se prestan más para bailar que para la devoción», de modo «que uno tiene que aguantar que le reprochen que se está cantando una nueva canción siguiendo la melodía de "cuando el abuelo se llevó a la abuela"»[15].

Frente a «la ostentación y la sonoridad» que encandilan al «pueblo pobre»[16], Großgebauer subraya reiteradamente la prioridad de la *palabra*. Lo único que hace surgir la alegría divina es la palabra de Dios. Hay una «sabiduría», dice Großgebauer, «en poner la palabra de Dios en bellos salmos / y en hacer que en unas encantadoras melodías la palabra divina se insufle al corazón a través de los oídos». Por el contrario, ninguna alegría divina dispensa aquella «abominable diosa femenina Cibeles», a la que «el sonido de la música de cuerda puso tan alegre […] que derramó su propia sangre»[17]. La tonalidad frigia, que es la tonalidad del éxtasis y el apasionamiento, remite a la música orgiástica del culto cibeleo o dionisíaco. Para Großgebauer sería abominable una música cibelea en la celebración litúrgica, que llevaría al éxtasis y a olvidar la palabra. Pero él no se distancia consecuentemente de toda ebriedad. Y esta retorna. Los salmos deben embriagar el «espíritu» como un «vino dulce»:

> Así como los borrachos se llenan de vino, / la comunidad tiene que llenarse de espíritu. ¿Qué medios nos da el apóstol / para que podamos llenarnos de espíritu? Ningún otro que salmos, / cantos de alabanza y cánticos religiosos. Ese es el vino dulce / que tiene que beber la comunidad / si quiere llenarse de espíritu[18].

¿Pero cómo distinguir entre la ebriedad del espíritu y la del ánimo? ¿Hay realmente una diferencia fundamental entre la ebriedad de la palabra y la ebriedad de la música, entre el vino divino y el mundano? ¿Es «Dios» sinónimo de regocijo *absoluto*? Se cuenta que la cantante pietista Anna Maria Schuchart, famosa por sus éxtasis y visiones, al despertar de un «anquilosamiento en un sueño profundo» cantó:

> Aquí ya están en el cielo, / deben beber siempre / la sangre de Cristo, / derramada por su bien / en la cruz, / vertida desde las heridas de Cristo. / […] Mira las hermosísimas alegrías, / debes recrearte en el cielo. / […] Cuando el mundo se ha sumido / en los infiernos abisales / viene Jesucristo / para rescatar a los devotos, / para llevarlos del mundo / a su bóveda / y regocijarlos eternamente / con la coronación[19].

Así pues, según Großgebauer, la tarea consistiría en no mezclar la sangre sagrada, la sangre de Cristo, con la sangre de Cibeles. Pero su sabor es muy parecido. Ambas son *dulces*. Y ambas embriagan.

Según Gerber, los partidarios del empleo de música artística en la celebración litúrgica son «sanguíneos y propensos a la voluptuosidad». El

libretista de la *Pasión según San Mateo*, Christian Friedrich Henrici, con quien Bach al parecer se entendía muy bien[20], debió de tener un temperamento sanguíneo. En la *Biografía alemana general* (1880) se encuentran los siguientes datos sobre Henrici:

> Aunque no carecía de talento para la poesía […] trataba de divertir a las almas más toscas con chistes sin gusto y con bromas zafias y sumamente inmorales […], y lo conseguía excelentemente. Pero el desprecio de sus contemporáneos más refinados, así como el de la posteridad, le sirvió de justo merecido.

Todos sus poemas «rebosan» —así sigue diciendo— de «modismos proverbiales, a veces los más raros», que «muy a menudo tienen carácter obsceno»[21]. Y justamente este Henrici, alias «Picander», que propendía a la obscenidad, fue el libretista de la *Pasión según San Mateo*. También compuso los textos de algunas cantatas mundanas de Bach, como la *Cantata del café* (BWV 211), en la que «Fulanita» canta un *Aria de la voluptuosidad*:

> ¡Anda!, qué dulce sabe el café, / más dulce que mil besos, / más suave que el moscatel. / ¡Que me den café, café, / y si alguien quiere solazarme / que me llene el vaso de café!

Sin duda Picander no fue una persona devota, como también se afirma en la *Biografía alemana general*. Seguramente miraba con mucho escepticismo el contenido de la historia de la Pasión. El *Aria de la voluptuosidad* de la cantata *Hércules en la encrucijada*, cuyo texto también compuso él, se lee como el lema de su vida:

> ¿Quién escogería el sudor / pudiendo alcanzar su verdadera salvación / con comodidad / y jocosa satisfacción?

Como lema vital de Bach aparece la anotación «Antimelancólico», que él escribió en la cara interna de la portada del *Cuaderno para piano* de su mujer Anna Magdalena. Seguramente Bach tenía en mente la idea de un «músico dichoso» que disfrutaba del «anticipo del gozo celestial». Para este *musicus beatus* el entretenimiento o el regocijo del ánimo no estarían en contradicción con las alabanzas a Dios.

En la *Didáctica del bajo continuo* (1738) Bach define el bajo continuo de este modo:

> El objetivo y la causa final del bajo continuo, como los de toda música, no deben ser otros que honrar solo a Dios y servir de recreación para el espíritu. Cuando no se tiene en cuenta esto, lo que surge no es auténtica música, sino griterío y cantinela diabólicos[22].

Para su *Didáctica del bajo continuo*, Bach tomó al parecer como modelo las «Instrucciones musicales» de Friedrich Erhard Niedt (1710). Sin embargo se constata una divergencia con la definición que da Niedt, que expone:

> Por último, el objetivo o la causa final de toda música, / y por tanto también del bajo continuo, / no deben ser otros que honrar a Dios y servir de recreación para el espíritu, / y donde no se tiene en cuenta esto / tampoco surge ninguna verdadera música, / y aquellos / que abusan de este noble y divino arte / para encender la voluptuosidad y los apetitos carnales / son músicos del demonio, / pues Satán siente placer en escuchar tales cosas infames, / y en sus oídos tal música es lo bastante buena, / pero a los oídos de Dios es un griterío infame[23].

A tenor de la definición que da Bach del bajo continuo, no queda claro lo que hace que la música se convierta en «griterío y cantinela diabólicos». Bach quitó de la definición de Niedt expresiones enteras como «voluptuosidad» o «apetitos carnales». Posiblemente fuera consciente de que para el regocijo del espíritu es necesaria una sensación de placer. En relación con el deleite musical es difícil distinguir entre placer celestial y diabólico, entre gozo divino y diversión mundana. Además, Satán no es el único que dispensa voluptuosidad, sino también Jesús. En las cantatas religiosas de Bach retorna obstinadamente la voluptuosidad. En la cantata *Mirad cuánto amor nos ha mostrado el Padre* se encuentra una «Coral de la voluptuosidad»:

> ¿Para qué preguntar por el mundo y todos sus tesoros / si solo puedo regocijarme contigo, Jesús mío? / Tú eres la única voluptuosidad que concibo: / Tú, tú eres mi placer. ¿Para qué preguntar por el / mundo?

En la portada del *Pequeño libro para órgano* (1712-1717) anota el joven Bach: «Solo en honor del Dios supremo / y para que el prójimo aprenda de esto». Aquí no se habla aún del regocijo del espíritu. La música es sobre todo una *laudatio Dei*. Se dirige «solo al Dios supremo». Sin embargo, en el *Ejercicio para piano* de 1739 ya no se habla de honrar a Dios. Dios deja paso al regocijo del ánimo:

> La tercera parte / del / *Ejercicio para teclado* / consta / de / diversos preludios / para órgano / sobre / cantos del catecismo y otros cánticos: / para regocijar el ánimo de los melómanos y especialmente el de los expertos / en este trabajo.

También las *Variaciones Goldberg* (1741/1742), que fueron compuestas para un conde que padecía de insomnio, llevan la anotación: «Para regocijo del ánimo de los melómanos». Los melómanos o los expertos, como nuevos destinatarios de su música, la ubican totalmente fuera del contexto teológico, según el cual el hombre se complace del orden divino, de la

armonía divina del mundo, que se refleja en la música. La música sirve ahora para formar el gusto y para el deleite. En este sentido es marcadamente moderna.

¿No podría Bach haber antepuesto también a su *Pasión según San Mateo* la anotación «para regocijar el ánimo de los melómanos y especialmente el de los expertos en este trabajo»? La *Pasión según San Mateo* se caracteriza por una fuerte tensión dramática. Los diálogos interpuestos hacen que las partes parezcan escenas dramáticas. Así que no es totalmente exagerada la exclamación de la piadosa viuda: «¡Que Dios os guarde, hijos míos! ¡Parece que estemos asistiendo a una ópera o a una comedia!».

La *Pasión según San Mateo* de Bach quedó olvidada durante mucho tiempo. Solo cien años más tarde, el 11 de marzo de 1829, la volvió a dirigir Mendelssohn en Berlín, pero no en una iglesia, en el marco de una celebración litúrgica, sino en una sala de conciertos. Es significativo que el mismo día Paganini diera un concierto en Berlín. Las modificaciones que Mendelssohn hizo en la obra hacen que la *Pasión* de Bach, en cierta manera, se vuelva pobre de *palabra*. Se suprimieron pasajes del relato bíblico. Se eliminaron elementos que hubieran retardado el desarrollo dramático. Y la obra se redujo a la mitad de su duración original. Se emplearon *tempi* rápidos y largos *crescendi*, que elevaban adicionalmente la tensión dramática. El «árido» recitativo «En aquel momento el velo del templo se rasgó», que expone los dramáticos acontecimientos que siguen inmediatamente a la crucifixión de Cristo, se coloreó hasta convertirlo en un exuberante cuadro sonoro[24]. Por el contrario, el coral «Cuando me llegue la hora de la muerte», que antecede al recitativo que Mendelssohn instrumentó, se cantó *a cappella*,[25] de modo que a causa de este contraste surgió una fuerte tensión dramática. Esta versión lírica y romántica de la *Pasión según San Mateo* habría merecido, más que ninguna otra obra, el comentario: «Para regocijo del ánimo de los melómanos».

En 1870 el joven Nietzsche escribe desde Basilea a su amigo Erwin Rohde:

> Esta semana he escuchado *tres veces* la *Pasión según San Mateo* del divino Bach, y siempre con la misma sensación de admiración infinita. Quien se haya olvidado totalmente del cristianismo, aquí lo volverá a escuchar realmente como un evangelio; es la música de la negación de la voluntad sin el recuerdo de la ascesis[26].

Pero en los años posteriores el ilustrado Nietzsche llega a la conclusión de que en la música de Bach hay todavía una «cristiandad demasiado cruda», «alemanismo crudo», «cruda escolástica». Aunque Bach está en el umbral de la música moderna, que según Nietzsche ha superado la «Iglesia» y el «contrapunto», sin embargo, en este umbral, Bach se pone a buscar la Edad Media[27].

Quien se haya olvidado totalmente del cristianismo tampoco recobrará la fe gracias a una música de la Pasión. Como mucho, esa música *parafrasea* con sonidos y sentimientos el *vacío* que ha surgido. Según eso, Dios podría ser un *efecto teatral*, un *efecto sonoro* o un *peculiar efecto del contrapunto*, que se desvanecería en cuanto la música dejara de sonar. Schleiermacher, que asistió junto con Hegel y Heine al reestreno en Berlín de la *Pasión según San Mateo*, debió de tener mucho apego a esta divina *reminiscencia sonora*, que solo se transmite al sentimiento. El contenido de la fe como *noción* ya está erosionado. El arte o la música artística como religión presupone ya su decadencia. ¿Qué quedaría si se vaciara del todo el *significante* o la *palabra* «Dios»? ¿No daría paso entonces la Pasión definitivamente a una *recreación*, es decir, al entretenimiento del ánimo?

Ya el devoto Nietzsche de catorce años reflexiona sobre la música moderna. La función principal de la música es «dirigir nuestros pensamientos hacia lo alto, elevarnos». Este es el objetivo preferente de la música sacra. La música no se debe emplear como divertimento. Pero «casi toda la *música moderna* va tras estas huellas». Nietzsche considera que la música moderna y la «poesía del futuro» son análogas a aquella juventud que todavía carece «de pensamientos propios», pero que trata de «disimular su falta de ideas tras un estilo brillante». Así pues, la música moderna no produce más que una *bella apariencia* sin ninguna profundidad[28].

No obstante, el Nietzsche tardío celebrará la «ligereza», la «juventud», la «alegría radiante». Pero no se trata de una alegría radiante que fuera sublime y que, como en Heidegger, aún estuviera aureolada de un duelo, sino de una alegría radiante que es «africana». «Es necesario mediterraneizar la música», dice Nietzsche. Abjura de la música wagneriana, que «*suda*», es decir, que representa una especie de *Pasión*. También es una Pasión en el sentido de que siempre busca una «redención»: «Wagner no ha meditado sobre nada con tanta profundidad como sobre la redención: su ópera es la ópera de la redención»[29]. La música de la juventud, de la «salud» y de la «naturaleza» es por el contrario

una música del radiante y dulce *estar aquí*, que no necesita ninguna redención ni ninguna salvación. Nietzsche se entusiasma con una «danza mora», con una música de una «sensibilidad más meridional, más morena, más quemada», con las «doradas tardes de su felicidad», que es «breve, repentina y no conoce el perdón». Se encomia a una música que resulta «ligera, elástica sin perder la cortesía»[30]. La «primera tesis» de su estética dice: «Lo bueno es ligero, todo lo que es divino corre con pies gráciles». Por el contrario, Nietzsche concibe la música de Wagner como un sofocante y bochornoso viento sudeste. Por eso la llama *scirocco*: «Me produce un sudor molesto. Acaba con *mi* buen tiempo». Además, según Nietzsche, la nueva música es «popular». No es la música «de uno solo», sino una música «*popular*», es más, una *música pop* con un *groove* «africano».

Nietzsche contrapone la «ligereza» de Offen-bach al «grave» y «profundo» *pathos* de Wagner. La música de Offenbach, que es «libre» y «clara»[31], que resulta ligera, promete una «una auténtica liberación de los músicos sentimentales y en el fondo *degenerados* del romanticismo alemán»[32], por tanto una liberación especial: la liberación de una permanente necesidad de redención. Habita un *estar aquí sin deseos*. La «ligereza» de Offenbach, e incluso su «banalidad», libera la música redimiéndola de la *Pasión*, de «no querer ya que un sentimiento extremo siga su curso»[33]. La música sin *pathos*, sin su «pavorosa *prolongación*», sería por tanto una fórmula para la libertad, una música para *homines liberi et hilari*. Nietzsche se despide aquí del *homo doloris*.

Tampoco en Bach se puede mantener una estricta separación entre redención y regocijo, entre Pasión y entretenimiento, no ya solo a nivel musical, sino tampoco a nivel textual y conceptual. El «deleite» oscila entre Dios, el paladar y el sexo. La desdeñada «voluptuosidad» regresa dando rodeos al nivel sacro. No solo el «café» o el «beso» son «dulces», sino también la «cruz». «Dulce cruz» no sería un oxímoron, sino más bien un pleonasmo. También en la *Pasión según San Juan* se dice: «Jesús, tu Pasión es para mí pura alegría». El contexto de la redención transforma también la muerte en una «dulce alegría celestial». Entre el «placer celestial» y el «regocijo del ánimo» no se puede hacer una separación estricta de la que tuviera que ocuparse el *nombre*, el *significante* «Dios». Este nombre funciona como un foco que concentra e intensifica la alegría y el placer, preservándolos así en un sentido especial de una *distracción*.

En *Las Leyes*, Platón introduce una separación estricta entre diversas formas de música y exhorta encarecidamente a no mezclarlas. De este modo, prohíbe mezclar los cantos dirigidos a los dioses, es decir, los himnos, con toda la música mundana. Lamenta la praxis de los poetas, que mezclan todo con todo,

> propagando así sin pretenderlo, por pura insensatez, la mentira sobre la música de que ella no es por sí misma en modo alguno correcta, sino que lo más correcto es juzgarla en función de las ganas que tenga quien se regocije de ella[34].

Según Platón, honrar a Dios y el regocijo del ánimo serían dos cosas totalmente distintas que no hay que mezclar. La ley debe velar por mantenerlas estrictamente separadas.

Bach no habría obedecido sin más el precepto platónico de la pureza de la música. Justamente su procedimiento paródico acarrea una mezcla de música sacra y profana. Bach constantemente inserta fragmentos de cantatas profanas en sus composiciones religiosas. De este modo, también en el *Oratorio de Navidad* volvemos a encontrar partes del «*Dramma per musica» Hércules en la encrucijada*. En este drama musical se expone cómo Hércules resiste heroicamente la tentación de la «voluptuosidad» satánica. Mientras el héroe se resiste a la «dulce seducción» evoca la virtud de la lealtad.

> Voluptuosidad: / Duerme, querido, y cuida el descanso, / ¡déjate llevar por la seducción de pensamientos fogosos! / ¡Saborea el placer / del lascivo pecho / y no admitas límites! / […] Hércules: / Me niego a escucharte, me niego a saber de ti, / infame voluptuosidad, no te conozco, / pues hace ya tiempo que machaqué y desgarré / las serpientes / que querían atraparme enroscándose en mí. / Querida virtud, solo tú / debes ser constantemente / mi guía.

Más tarde, Bach hará que esta aria de la voluptuosidad satánica reaparezca precisamente en el *Oratorio de Navidad* como nana para Jesús. Pero su procedimiento paródico emplea un texto distinto como base para la composición. La «Canción del descanso» que surgió así ya no representa aquella voluptuosidad satánica que Jesús tendría que rechazar a favor de la virtud o de la redención de la humanidad, sino que más bien se evoca un dulce placer al que el niño debe entregarse sin ofrecer ninguna resistencia:

> ¡Id, pastores, id / a contemplar el milagro, / y hallaréis al Hijo del Altísimo / acostado en un duro pesebre, / cantadle junto a su cuna / en un tono dulce / y con todo el coro / esta canción del descanso! / ¡Duerme, mi niño, disfruta el descanso / y vela por él antes que por toda prosperidad! / ¡Reconforta el pecho, / siente el placer / cuando regocijamos nuestro corazón!

Al menos a nivel musical el procedimiento paródico de Bach hace que Dios se fusione del todo con la voluptuosidad. Resulta inusual el requerimiento que se hace a Jesús: «Reconforta el pecho,/ siente el placer». Aquí sigue resonando el aria original de la voluptuosidad sin limites: «¡Saborea el placer / del lascivo pecho / y no admitas límites!». Con su procedimiento paródico, aunque de manera no intencionada, Bach incorpora la voluptuosidad a la historia de la salvación y de la Pasión. Tampoco la *Pasión según San Mateo* termina con un sufrimiento horrible, sino con una dulce canción. Tras haber sufrido toda su Pasión, Jesús se adormece «sumamente alegre». El estribillo «¡Jesús mío, buenas noches!» hace que la parte final de la obra suene como una nana, como una canción de despedida que parece dar la bienvenida a un tiempo distinto, a otra forma de *estar aquí* que ya no necesita ninguna redención:

> ¡Jesús mío, buenas noches! / […] ¡Reposa dulcemente, dulcemente reposa! / ¡Reposad, miembros exangües! / Que vuestra tumba y vuestra lápida / sirvan de cómoda almohada / a la conciencia amedrentada / y sean lugar de descanso para las almas. / Sumamente solazados se cierran ahí los ojos[35].

SUEÑOS DE MARIPOSAS

A veces, cuando interpreto piezas extremadamente lentas, me siento como si estuviera jugando a *gameboy*. Si me perdía en Mozart, daba brincos en mi interior, como si jugara a la goma de saltar, y con Tchaikovsky sentía una pasión que no difería mucho del ataque a la portería contraria.

LANG LANG

En *Cuadros de viaje*, Heinrich Heine elogia desaforadamente la música de Rossini. Se habla de las notas áureas, de las luces melódicas o de los refulgentes sueños de mariposas que lo «fascinan tan amenamente»[36]. Su corazón es besado «como por los labios de las gracias». Heine llama a Rossini un *divino Maestro* o el Helios de Italia. Difunde por el mundo sus «rayos sonoros». Aletea con suma ligereza, alado como si fuera un dios. Heine le pide que perdone a sus pobres compatriotas, que no ven su hondura porque está cubierta de rosas. Heine dice que no se librarán en el infierno de su castigo bien merecido y serán condenados a no escuchar por toda la eternidad otra cosa que las fugas de Bach.

Como es sabido, no siempre se ensalzó a Rossini con tanto entusiasmo. Para muchos era un sinónimo de espectáculo de variedades y entretenimiento. Por ejemplo, Robert Schumann lo designa como un «pintor de decoración», cuyos arabescos y ornatos musicales solo sirven para el deleite sensible, para la embriaguez sensorial insustancial y huera. Por consiguiente, su música sería un evanescente sueño de mariposas, una bella apariencia que se desvanecería por completo si se le quitara la «tentadora lejanía teatral»[37]. Sus composiciones son marcos exuberantemente ornamentados pero a los que les falta el lienzo que *representara* un pensamiento o una idea. E. T. A. Hoffmann habla incluso de la «dulce limonada rossiniana» que «quienes buscan diversión en las artes se tragan sin mayor malestar»[38]. A la dulce limonada de Rossini se opone el «vino fogoso, fuerte y recio de los grandes compositores dramáticos». El Rossini «frívolo, que ya por eso es indigno del auténtico

arte», dice Hoffmann, se entrega a la «moda del gusto». Hoffmann se pregunta:

> ¿Cómo ha podido suceder […] que aquel gusto degenerado haya encontrado tantos seguidores incluso en Alemania, donde en el arte solo cuenta la verdad y la seriedad?

La dicotomía de serio vs. entretenido domina ya la crítica musical del siglo XIX. En la biografía de Rossini que escribió Wendt (1824) se lee:

> Así pues, primero dio satisfacción al oído y se encargó de proporcionar un canto dulce y ameno […]. Al hacer eso pensó siempre en el *gran público*, y no en la crítica. Su dios fue siempre el *efecto*, y cuanto más fácil le resultó alcanzar la celebridad por esta vía tanto más celosa y frívolamente siguió este camino, desatendiendo el ejercicio serio del arte[39].

De este modo, la música de Rossini se presenta como una música *popular*, que se somete al gusto de la masa.

También Wagner explica el escaso valor de la música de Rossini en función de su cercanía al público[40]. Según Wagner, la «marca de lo bueno» consiste en que «existe por sí mismo» y no necesita del público. Lo «bueno en su forma pura», que solo se consuma en la «obra del genio», no se acerca a la «demanda de entretenimiento». Por el contrario, lo «*malo* en el arte» surge de la intención «exclusiva de agradar». En su teoría del arte Wagner construye una tensión dicotómica que absolutiza o jerarquiza una diferencia, que siempre sería relativa, convirtiéndola en una irreconciliable oposición moral. De este modo, Wagner sublima lo «*bueno en el arte*» declarándolo lo «*moralmente bueno*»[41]. Una línea de estricta separación dicotómica genera un aura de *hondura*. Suprimirla le acarrearía al arte la pérdida de su aura.

Un disfrute excesivo de melodías, por muy seductoras que puedan ser, provoca «asco». Se vuelven «súbitamente insoportables» y además resultan «ridículas»[42]. ¿Pero a la larga no acabaría resultando también ridículo o cómico aquel «inquietante brillo de la mirada dolorosamente abatida, consumida de nostalgia y sin embargo temeraria»[43] de Beethoven?

Wagner sitúa la música cerca de la poesía. Es fecundada por el «pensamiento del poeta». La verdadera melodía está preñada de palabra y significado. La música es, sobre todo, *expresión*. De este modo, «Beethoven se arroja a los brazos del poeta […] para consumar el acto del *engendramiento* de la verdadera melodía, infaliblemente real y redentora»[44]. Por el contrario, cuando la música está totalmente

despojada de expresión, de palabra poética, e incluso de *Pasión*, provoca «asco».

El entusiasmo de Schopenhauer por Rossini se basa en una concepción musical totalmente distinta. En *El mundo como voluntad y representación* escribe:

> Así pues, si la música intenta ajustarse demasiado a las palabras y amoldarse a los acontecimientos, se está esforzando en hablar un lenguaje que no es el suyo. Nadie se ha mantenido tan libre de este defecto como Rossini: por eso su música habla su *propio* lenguaje con tanta claridad y pureza que no necesita para nada las palabras y ejerce todo su efecto también cuando es ejecutada solo con instrumentos[45].

También un contemporáneo italiano opina que Rossini libera la música de las cadenas de la expresión y de los pensamientos. Por eso su música es más libre que aquella otra música que es «crispación desde la primera nota hasta la última», y que, meramente «enjaezada» al texto, no representa más que un «tejido» de «pensamientos y modulaciones» que «guerrean entre sí en el tímpano»[46]. Una rima sarcástica dice:

> Estas son las palabras, piensa bien en ellas: / llorar lo es todo, cantar no es nada[47].

Si la música no se concibe como pasión y expresión, entonces el canto de Rossini es sin duda más cantarín que aquel otro «que no es canto, sino solo un querer cantar constantemente interrumpido»[48]. Por eso el *Fidelio* de Beethoven no es una ópera, porque carece de canto libre, sino una «declamación instrumentada». La música que está «llena de arrebatos, saltos, caprichos, que es arrastrada por la voluble tormenta del apasionamiento», no es libre para un «canto contenido y abreviado». Mirándolo así, la sonrisa de Rossini tiene un *brillo propio*, que no tiene menos valor que aquel brillo de la mirada dolorosamente abatida de Beethoven. No solo el rostro contraído por el dolor, sino también la sonrisa radiante tendría *profundidad*, pero una profundidad que no resultaría llamativa de inmediato, porque, como dice Heine, está cubierta de rosas.

Rossini se opone a aquel héroe trágico que, en su intento de «apropiarse del mundo entero», sucumbe a causa de su «enemiga», la «invencible naturaleza». Por el contrario, Rossini lograría conquistar el mundo, pero por un camino totalmente distinto. Su poder es el «disfrute», la «magia de las melodías» que domina *agradando*. Sin duda, el poder que *entretiene* es más poderoso que el poder que trabaja con la coerción:

> Encomendándose al vuelo de su genio, llevado de su impulso sigue adelante sin ser consciente siquiera de una conquista tan gigantesca que solo encontraría parangón en el mito de Orfeo. Su asistente es el disfrute, su poder aliado la naturaleza[49].

La música de Rossini sería libre por cuanto que no es rehén del pensamiento, de la idea o de la palabra. Parece ser que a la observación de los cantantes alemanes de que «la pesada naturaleza del idioma alemán hace imposible pronunciar y percibir nítidamente las palabras con un ritmo rápido», Rossini respondió: «¿Cómo dice? ¿Palabras? ¡Efecto! ¡Efecto!»[50]. A menudo las melodías de Rossini no expresan otra cosa que aquella exuberante frondosidad que solo juega consigo misma y que Kant llama «belleza *libre*», porque no está apegada a un pensamiento o a un concepto. La música de Rossini está «alada como un dios» porque no está lastrada con aquella «aterradora *duración*» del *pathos* de la que Nietzsche se distancia. Evidentemente la música de Rossini está poblada de aquellos sonidos *sin añoranzas* que no necesitan ser redimidos.

Como sus melodías están libres de una determinada expresión, en cierto modo son capaces de lograr un efecto *global*. Su música sería por consiguiente tanto una música *popular* como una música *global*.

> Extranjeros entre sí por su lenguaje y sus costumbres, / […] ¿el hindú, el mejicano, y quizá / incluso el hotentote o el hurón / son conmovidos por el sublime encanto / del canto rossiniano? ¿Qué nuevo poder / es este? ¿Desde dónde descendió tan amorosa / eufonía a un pecho humano?[51]

También Hegel quedó totalmente maravillado de las melodías rossinianas. Después de haber escuchado en Viena por segunda vez *El barbero de Sevilla* de Rossini, escribe entusiasmado a su esposa: «¡Es tan soberbio e irresistible que uno no consigue marcharse de Viena!»[52]. Hegel toma partido a favor de Rossini contra sus críticos:

> Los adversarios denuestan la música de Rossini como un huero cosquilleo auditivo. Pero si uno se mete más a fondo en sus melodías, esta música resulta, al contrario, sumamente sensible e ingeniosa y penetra hasta el alma y el corazón[53].

El entusiasmo de Hegel por Rossini no es obvio si tenemos en cuenta su concepción artística, según la cual el arte que solo sirve «para divertir y entretener […] no es arte independiente y libre, sino arte servil»[54]. Por el contrario, el «arte *libre*» no entretiene ni divierte. *Trabaja* con la verdad. El «espíritu» hegeliano como sujeto del arte es por sí mismo *trabajo y Pasión*.

La vecindad de arte y filosofía se basa en su común referencia a la verdad y al espíritu:

> Solo en esta libertad suya son las bellas artes un verdadero arte, y solo cumplen su tarea *suprema* cuando se han puesto en el círculo común con la religión y la filosofía y cuando no son sino un modo de hacer consciente y expresar lo *divino*, los más profundos intereses del hombre, las más abarcadoras verdades del espíritu[55].

Hegel llama la atención sobre la peculiaridad «de nuestro presente», que «en su situación generalizada no es propicio para el arte». «Nuestra vida actual» se rige, según Hegel, por «formas universales» que no se pueden alcanzar en el elemento del arte, que es la sensibilidad. A causa de un defecto de universalidad o de un exceso de sensibilidad, el arte es «para nosotros algo pasado». En vista de la mentalidad del presente, no representa ningún medio apropiado para la verdad. El «pensamiento» o la «reflexión», así lo resume Hegel, han «sobrepasado» las bellas artes[56]. Los lugares de la Pasión o el centro de trabajo del espíritu se han desplazado del arte a la filosofía y a la ciencia, que son capaces de mayor conocimiento y verdad. En cierta manera, el arte no es capaz de trabajar con suficiente eficiencia, o sus productos ya no obedecen a los nuevos criterios de verdad.

El arte deja paso a la ciencia y a la filosofía. En cierto modo, es despedido del servicio a la verdad. Una vez que se ha vuelto desapasionado, se convierte en objeto de un «disfrute inmediato»[57] o en asunto de tratamiento científico. Justamente este desapasionamiento del arte capacita a Hegel para aquella despreocupación con la que se entusiasma con la música de Rossini. Por un momento él olvida el *trabajo para la verdad*, el *pensamiento como Pasión*. Es más, desarrolla una pasión de un tipo totalmente distinto, un apasionamiento por lo bello, lo cual proporciona tanta dicha porque está libre de toda obligación de portar un significado y expresar una verdad, de todo trabajo como Pasión. Hegel escribe a su mujer desde Praga: «Disfruto tantas cosas bellas y estoy viviendo una utopía»[58]. Lo que conduce a la utopía no es el saber ni el conocimiento, sino lo que carece de sentido.

La palabra «utopía» no forma parte del vocabulario filosófico de Hegel. Solo en un único pasaje habla del «ideal de una utopía filosófica». Ahí rechaza la idea de una «verdad primigenia» «que por sí misma se entregue del todo a la pasividad del pensar, el cual solo tiene que abrir la boca para disfrutar de ella»[59]. Pensar es para Hegel trabajo y Pasión. Los

conocimientos son resultado de un «hacer». Es decir, son cualquier cosa menos aquellos raros «frutos» que caen del «árbol del conocimiento» y que «se mastican y digieren solos».

Pero ahora, colmado de belleza, Hegel cree estar viviendo una utopía. La utopía es un *entretenimiento absoluto*. La pura dicha solo se da cuando se hace pausa en el trabajo. La música de Rossini, cuyo «sonido sin añoranzas» entusiasma y proporciona felicidad, lo pone de un temple utópico. El «flujo melódico» es un «furor divino». Hace feliz y libera toda situación[60]. En realidad, el dios de Rossini no tiene ningún parecido familiar con el dios de Hegel. Es un *dios del entretenimiento*, que no se preocupa de la verdad ni de la palabra. Según él decía, su dios era el efecto. El dios del entretenimiento y el dios de la Pasión, el dios del puro efecto y el dios de la pura verdad, el dios de la pura melodía y el dios de la pura palabra, la pura inmanencia y la pura trascendencia son por tanto vecinos.

Según Nietzsche, los griegos tenían una propensión especial a la palabra. Incluso de la pasión sobre el escenario exigían «que hablase»[61]. Aquella propensión a la palabra es «antinatural» por cuanto que «es tan lacónica la pasión en la naturaleza. […] Tan muda y desconcertada». A los griegos les proporcionaba una intensa satisfacción aquella antinaturalidad consistente en que «el héroe trágico encuentre palabras, razones, gestos elocuentes y, en general, una clara espiritualidad, en los momentos en que la vida se acerca al abismo». Esta «desviación de la naturaleza» es «la cena más agradable para el orgullo del hombre».

Lo que proporciona dicha no es la emoción que se queda sin habla, sino la palabra. El arte se basa en esta «suprema y heroica antinaturalidad». Salva el intenso e inescrutable momento en el que uno se queda sin habla expresándolo con palabras. *Hacerse palabra* redime: «aquí es donde *debe ser* contradicha la naturaleza. […] Los griegos van lejos, lejos, por este camino… ¡espantosamente lejos!». Por tanto, lo que les importa a los poetas griegos no es «subyugar al espectador mediante afectos». Más bien todo lo transforman en razón y palabra, no se dejan reservado ningún «resto de *silencio*». De este modo, al apasionamiento y a la emoción se les dicta la «ley del discurso hermoso». Así, el hieratismo de los actores griegos, un hieratismo que es propio de una máscara pero que también es solemne, refleja aquella antinaturalidad que transforma el apasionamiento en palabra, el abismo en fundamento, la oscuridad en claridad intelectual, lo inconcebible en *sentido y significado*.

La «desviación de la naturaleza» se produce también en sentido opuesto, como total «menosprecio por la palabra». Según Nietzsche, Rossini «habría hecho cantar sin excepción la-la-la-la». En este «la-la-la-la», en esta discrepancia musical con la naturaleza, Nietzsche vislumbra una razón que consiste en liberar el ser del trabajo y de la Pasión. El «la-la-la-la» es según Nietzsche la esencia de la ópera, e incluso de la propia música:

> ¡a los personajes de la ópera no se les debe creer «por la palabra», sino por el sonido! ¡Esa es la diferencia, esa es la hermosa *antinaturalidad* por la cual se va a la ópera!

Por el contrario, Nietzsche reprocha a la «ópera seria» una falta de coraje:

> «Una apresurada palabra ocasional puede ayudar al oyente desprevenido: pero en general la situación debe explicarse por sí misma —¡los discursos no importan para nada!—» Así piensan todos y así es como todos armaron con palabras sus farsas. Tal vez solo les faltó valor para expresar completamente su último menosprecio por la palabra.

Ni siquiera el *recitativo secco* es para Nietzsche una construcción verbal que se someta a la comprensión de su sentido. Más bien representa un «descanso de la *melodía*» que, al cabo de poco tiempo, aviva un «nuevo deseo de música *entera*, de melodía». Lo que aviva el canto no es la palabra, sino la melodía. Quizá todo entretenimiento participe de aquella bella *antinaturalidad*, de aquella prodigiosa discordancia con la naturaleza que proporciona dicha y redime.

«Orfeo en los infiernos» es el título de un artículo para el *Spiegel* que escribió Adorno, que comenta críticamente la lista de discos más vendidos de música culta. Se aferra casi compulsivamente a la diferencia entre música culta y música ligera. La música culta es el cielo. La música ligera es el infierno:

> Muchos de los discos más vendidos que, según los estándares aceptados, se catalogan como música culta, por su propia constitución son música ligera, o al menos se han desgastado y banalizado a base de repetirlos innumerables veces: lo que era culto puede hacerse ligero[62].

Por todas partes sospecha Adorno la presencia de una «música ligera disfrazada de culta». Todo es «continuo chirrío», «música monótona» y «brincos constantes». Los consumidores no esperan otra cosa que lo «fastuoso y pomposo»: «Parece ejercer sugestión un concepto primitivo de colorido, como si al comprar un disco uno se creyera con derecho a que le den algo que tenga colores». La Pasión carece de todo colorido, de toda

pompa y ostentación. Su color es el gris de la ceniza. La música culta está de luto.

Adorno sospecha que también Tchaikovsky tiene algo de música ligera. En él «lo genial se mezcla con lo vulgar». Impresiona su capacidad para configurar caracteres extraordinariamente marcados pero que, justamente por eso, a menudo resultan vulgares. El secreto del efecto de su música hay que buscarlo en un sustrato muy hondo de infantilidad. Su música se «nutre de una incontenida exigencia de dicha». Se embriaga de esa «realización que queda denegada a aquel que cuando sueña despierto se recrea con una gran pasión». Así es como se comportan los niños con la felicidad. Pero la verdadera felicidad no se puede tener inmediatamente. Es posible «solo fragmentariamente», «como recuerdo de algo perdido o anhelo de lo inalcanzado». La exigencia de felicidad de Tchaikovsky no ha experimentado musicalmente esta fragmentariedad y abatimiento. Su mundo de imágenes no está «sublimado, sino marcadamente fijado». El entretenimiento resulta «objetivamente injusto para quienes lo experimentan y lo ansían subjetivamente». «No es otra cosa que el sucedáneo de lo que a los hombres les queda denegado». Su conclusión es: «El mundo del entretenimiento son los infiernos que se hacen pasar por el cielo».

Así pues, la música ligera carece de la «gran Pasión». Por eso su dicha es una *apariencia* falsa. La fragmentariedad y abatimiento es lo único que proporciona verdad y autenticidad a la dicha. Por consiguiente, solo un hombre dolorosamente abatido como Beethoven, es decir, solo un *homo doloris*, tendría acceso a la verdadera dicha. Toda verdadera música culta es una música de la *Pasión* en un sentido especial. De hecho, Adorno llama los discos de Beethoven el «plato fuerte» en medio de la «música ligera disfrazada».

Infantil es no solo la incontenible demanda de felicidad por parte de Tchaikovsky, sino también la pertinaz *negativa* de Adorno, que se condensa en una Pasión. Su fragmentariedad y abatimiento es al mismo tiempo un impedimento, una incapacidad de vivir. A causa de su *daltonismo* solo tiene acceso al gris. La dicha, que solo se articula fragmentariamente, es en sí misma una apariencia. *Toda* dicha es aparente.

La música más hermosa, que converge con la pura dicha, quizá suene precisamente en los infiernos. Como es sabido, el canto de Orfeo libera instantáneamente a la existencia del sufrimiento. Por eso Tántalo ya no trata de atrapar el agua que se escurre. La rueda de Ixión

sorprendentemente se detiene. Los pájaros ya no despedazan el hígado de Ticio. Las danaides dejan sus jarras donde están. Y Sísifo se queda sentado en silencio en su piedra. El *trabajo* reposa. La *Pasión* purifica el aire. Que Eurídice pueda abandonar los infiernos posiblemente sea la recompensa divina por el entretenimiento que brindó Orfeo en el averno.

SOBRE EL LUJO

Lo superficial es el prerrequisito de todo lo bello.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Wagner ve en Rossini un paradigma del «hombre que vive en el lujo». Según su teoría del lujo, la característica fundamental del reprobable «hombre que vive en el lujo» es su alienación respecto de la naturaleza o su propensión a lo antinatural. De este modo, lo único que el hombre que vive en el lujo extrae de la flor es su fragancia, y produce «artificialmente» el «perfume […] para poder llevarlo consigo según su arbitrio y cuando le plazca, para rociarse con él a sí mismo y su ostentoso aparato»[63]. La «narcótica y embriagadora melodía de Rossini» es tan antinatural como el perfume. Totalmente alienado de lo natural de la «canción popular» o de la «flor del pueblo»[64], lo único que produce Rossini es una «planta artificial». Él es un

> confeccionador extremadamente diestro de flores *artificiales*, que él confeccionaba con terciopelo y seda, coloreaba con colores engañosos y cuyo cáliz seco rociaba de aquella esencia de perfume que comenzaba a aromatizar desde él casi como si fuera una flor de verdad[65].

Wagner evoca constantemente la naturaleza o lo natural contra el «lujo antinatural»[66]. Según Wagner, el público de ópera es un «tumor antinatural del pueblo», un «avispero» que

> roe las hojas sanas y nutrientes del árbol natural del pueblo, para obtener de él como mucho la fuerza vital para revolotear como una divertida y engañosa bandada de mariposas llevando una vida efímera y lujosa[67].

La música de entretenimiento es efímera, no es más que una fugaz apariencia. La «fantástica música moderna de ópera» ofrece, más allá de la necesidad, un mero entretenimiento que solo satisface «apetitos

contingentes»[68]. Se basa en la demanda de un «disfrute que se limite a embriagar y que regocije superficialmente».

Wagner ideologiza la naturaleza. Sin embargo, no se da cuenta de que la cultura en cuanto tal se basa en una desviación, en una luxación de lo natural, que la flor en el prado, por muy hermosa y fastuosa que sea, no es aún cultura. Tampoco la flor del pueblo es una flor natural. El «árbol natural del pueblo» es en realidad un oxímoron. Del mismo modo, tampoco es un acto cultural «abrirse paso a través de palos, ramas y hojas […] para recrearse con la *visión* de la flor misma»[69]. Por el contrario, es un logro cultural *abstraer* de la flor su fragancia, es decir, *hacer abstracción* expresamente de lo natural. El perfume es un elocuente ejemplo de la luxación de la naturaleza, es decir, de la capacidad cultural de abstracción. La flor de terciopelo y seda rociada de perfume se debe a una luxación y una desviación de la naturaleza. *Por eso no se marchita*. El lujo no es la decadencia del espíritu, sino su *vitalidad incrementada*. Su exuberante esplendor es lo contrario de la muerte. Posterga la muerte, que sería un *acontecimiento natural*.

Ya señalamos aquel aforismo en el que, frente a Wagner, Nietzsche ve el origen de la cultura en una enfática «*desviación de la naturaleza*»[70]. Ya el estrecho escenario del teatro trágico representa según Nietzsche una luxación de la vida natural. La tragedia griega hace *elocuente* el apasionamiento, que «en la naturaleza» es «mudo», y lo *colma* de «bello discurso». También sus máscaras generan una antinaturalidad. Hacen una solemne abstracción de la mímica natural. La ausencia de mímica transforma, *reviste de lenguaje y espacializa* la «emoción» *natural* convirtiéndola en un *personaje*, en un *gesto elocuente*. Se trata de un proceso de concentración y condensación que también es propio de la abstracción del perfume a partir de la flor natural.

En Rossini la discordancia con lo natural se produce en sentido inverso. Aquí se renuncia radicalmente a la palabra. Como ya señalamos, la melodía absoluta, el «la-la-la-la», se basa en este total «menosprecio de la palabra». Esto presupone también una discordancia con el apasionamiento natural, que solo balbucea palabras. No solo una plenitud antinatural, sino también el vacío antinatural representan una luxación de la naturaleza. Tuvo que ser justamente esta «bella *antinaturalidad*» la que encandiló a Hegel cuando asistió a la ópera de Rossini. Fue para Hegel un *entretenimiento absoluto*, que le hizo creer que estaba viviendo una utopía. Desde luego, por cuanto respecta a la «bella *antinaturalidad*» no hay

ninguna diferencia fundamental entre el Rossini «que sonríe en el exuberante regazo del lujo» y el Beethoven «arisco, huraño y gruñón»[71]. Ambos viven de la *bella apariencia*, cuyo brillo siempre se debe a una *luxación*.

El arte presupone una luxación de lo necesario. No es su intención limitarse a *revertir la indigencia*. Son otros *giros* totalmente distintos los que lo dominan. Pero resulta problemático que Wagner lo vincule con la indigencia. Su sujeto es el pueblo, que es la «suma de todos aquellos *que sienten una necesidad comunitaria*»[72]. El arte se basa en esta indigencia común. Es en cierta manera una *precariedad* común. Todo cuanto diverge de esta necesidad de revertir la indigencia es lujo y decadencia. La precariedad del pueblo se puede subsanar porque, al igual que el «hambre» habitual, es una precariedad natural. Desaparece con su opuesto, que es la «saciedad». Por el contrario, el lujo no se basa en una necesidad natural, en una indigencia. Se basa en una «imaginación» desbordante[73]. Por eso tampoco revierte la indigencia, es decir, no es necesario, sino que más bien es dominado por una necesidad antinatural, por la «delirante necesidad sin precariedad» que, a diferencia del «verdadero hambre sensible», nunca se puede subsanar[74].

Wagner evoca constantemente la indigencia. Representa para él una medicina y un remedio mágico que expulsa el lujo como a un «demonio»:

> La necesidad acabará con el infierno del lujo; enseñará a los espíritus atormentados y carentes de exigencia que este infierno encierra en su interior la sencilla, la simple exigencia del hambre y de la sed pura y humanamente sensibles; nos remitirá, además, comunitariamente, al nutritivo pan, al agua clara y dulce de la naturaleza; los gozaremos realmente en común, y seremos, en común, verdaderos seres humanos. Además, concertaremos la alianza de la sagrada necesidad, y el beso fraternal que la sellará será la *obra de arte común del futuro*[75].

La «simple exigencia del hambre y de la sed pura y humanamente sensibles» es en realidad puramente animal. La necesidad genuinamente humana nunca es simple ni llana. Más bien es una antinatural «necesidad sin precariedad». La intensificación del disfrute se debe a una *desnaturalización*. Por el contrario, la satisfacción de la necesidad meramente natural no trasciende la precariedad. Además, el hartazgo carece de lenguaje, de elocuencia, que es justamente lo que necesita la cultura o el arte. Y el alma solo florece en la sobreabundancia. Del «pan» y el «agua», por muy «dulces» que puedan ser, no surge ningún arte. El arte se debe a una excedencia que rebasa lo necesario. Pero Wagner no está dispuesto a renunciar a la exuberancia. La «*necesaria* exigencia del hombre»

se satisface «con la más profusa sobreabundancia de la naturaleza»[76]. ¿Hasta qué punto el «lujo» antinatural se distingue de la «más exuberante sobreabundancia de la naturaleza»?

¿Por qué Wagner sublima hasta tal punto el hambre y la sed? Evidentemente lucha contra la propensión al lujo que él siente con fuerza en sí mismo. Nietzsche tuvo que haber calado muy a fondo el alma de Wagner. En Wagner ve justamente un hombre que vive en el lujo:

> Un ansia apasionada de lujo y esplendor en Wagner mas precisamente por ello se encontraba capacitado para comprender en lo más hondo dicho impulso y condenarlo[77].

Wagner seguramente agradeció su propio arte no a las necesidades «naturales», sino a la «apasionada exigencia de lujo y esplendor» que surge precisamente de la «imaginación». Sin «imaginación», sin sus exuberantes *imágenes*, solo queda precariedad. Hay que agradecer a la imaginación todo esplendor, e incluso toda belleza.

Tras su ruptura definitiva con Wagner, Nietzsche eleva el lujo a algo totalmente elemental y *natural*:

> *Lujo*. - La inclinación al lujo va al fondo de un hombre: revela que lo superfluo y desmedido es el agua en la que su alma prefiere nadar[78].

El alma humana no florece en la indigencia ni revirtiendo precariedades. Su elemento, su *espacio*, es el esplendor exuberante. El lujo es un esplendor que brilla sin iluminar ni señalar nada. Es un esplendor libre y sin intención que brilla sin más objetivo que brillar. El esplendor del lujo habita una superficie especial que está libre de la *apariencia de profundidad* y que por eso resplandece en una bella falta de fundamento.

Nietzsche establece una diferencia fundamental entre el lujo y el conocimiento. El lujo es «humillante para el hombre del conocimiento», pues «representa una vida distinta de la vida sencilla y heroica». Este «hombre del conocimiento» es movido por una intencionalidad y por una temporalidad totalmente distintas. Por el contrario, el hombre que vive en el lujo desconfía de la Pasión y del heroísmo del conocimiento. Lo que le importa antes que nada es entregarse por entero al presente de la dicha. El lujo es «lo superfluo y lo excesivo para ojos y oídos», aquello donde uno «se siente bien»[79]. No cabe admitir un declive ontológico entre el hombre que vive en el lujo y el hombre del conocimiento.

Pensándolo bien, el lujo no va en detrimento del conocimiento. El propio conocimiento presupone aquella facultad intelectual de sacarles a

las cosas similitudes o diferencias sutiles. Kant lo llama «agudeza» (*acumen*). Él explica las «*sutilezas*» en función de esta capacidad de discernimiento. En cuanto a la capacidad judicativa, la agudeza aumenta la «exactitud» (*cognitio exacta*). Pero como «*reino* de la buena cabeza» también fomenta la gracia chistosa. Es interesante que Kant designe la agudeza como «lujo de las cabezas», pues no es propia de aquel «sentido común y *sano*» que tiene fijación con las «necesidades». Tampoco el refinamiento se desarrolla a partir de las necesidades. Más bien presupone una luxación de ellas. Ni la *contemplatio* ni la *theoria* se desarrollarían a partir de la indigencia y la necesidad. Son también una «especie de lujo de las cabezas». La gracia chistosa es, como dice Kant, «*floreciente*» como la naturaleza, que «más bien parece jugar en sus flores y, por el contrario, llevar un negocio en sus frutos». Mirándolo así, ni siquiera la naturaleza consta de indigencias y necesidades. La luxación frondosa, las flores dando rienda suelta a sus colores y a sus formas, es anterior al «negocio». También el pensamiento solo *florece* antes del «negocio». Según esto, los conocimientos serían frutos del pensamiento floreciente. La indigencia y el trabajo por sí mismos no bastarían para engendrarlo.

Todo esplendor del ser se debe a una luxación. La propensión a ello constituye el propio *espíritu*. Donde no se producen divergencias solo queda lo muerto. Todo se anquilosa entonces en lo inerte. La luxación se produce en distintas direcciones. Por eso no solo hay el esplendor de la plenitud, sino también el esplendor del vacío. Tampoco la ascesis es simplemente renuncia y privación. Más bien se entrega a la plenitud del vacío. En ello el lujo coincide con la ascesis, pues ella es el *lujo del vacío*.

Sorprende que Adorno, que en realidad era un «hombre del conocimiento», lamente la desaparición del lujo. Lo perifrástico, lo desenvuelto, lo prolijo o lo despreocupadamente profuso han dejado paso cada vez más a lo directo y lo orientado a objetivos:

> La técnica desencadenada elimina el lujo. […] El tren rápido que atraviesa el continente en dos días y tres noches es un milagro. […] Lo que constituía el placer de viajar, empezando por las señales de despedida a través de la ventanilla abierta y continuando por la atenta solicitud de los que recibían las propinas, el ceremonial de la comida y la sensación constante de estar gozando de un privilegio que nada quita a nadie, todo eso ha desaparecido juntamente con la gente elegante que antes de la partida solía pasear por los *perrons* y que ahora es inútil buscar en los *halls* de los más distinguidos hoteles[80].

El lujo es para Adorno la expresión de la dicha no falseada. También es constitutivo del arte. Por consiguiente, la vida no se cumple en la

objetividad ni en la racionalidad teleológica. La verdadera dicha surge más bien de la divagación, de lo desenvuelto, de lo exuberante, de lo que carece de sentido, en fin, de la luxación de lo necesario. Es la excedencia o lo superficial lo que libera la vida de toda coerción. El desembarazo o la despreocupación son también elementos del entretenimiento, e incluso su *utopía*. Son el contenido de la «pura diversión». Esta es una forma de lujo, una luxación del trabajo y la necesidad que aproxima la diversión al arte: «La diversión, liberada enteramente, sería no solo la antítesis del arte, sino también el extremo que lo toca»[81].

SATORI

La verdadera poesía se nota
porque sabe liberarnos, como si fuera un evangelio mundanal,
gracias a la íntima alegría radiante y a la complacencia externa,
de las cargas terrenas
que pesan sobre nosotros.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

La construcción de un arte verdadero o serio, que se distinga estrictamente de aquel otro arte que meramente busca entretener, corre pareja con la construcción de diversas relaciones dicotómicas de tensión, por ejemplo razón/espíritu vs. sensibilidad o trascendencia vs. inmanencia[82]. La dicotomización es característica del pensamiento occidental. El pensamiento del Lejano Oriente, por el contrario, se rige por principios complementarios. El ser no es regulado por opuestos rígidos, sino por dependencias y correspondencias recíprocas. De este modo, en el Lejano Oriente tampoco se ha configurado aquella dicotomía de espíritu vs. sensibilidad en la que justamente se basa la noción de un arte inferior que solo satisface las necesidades sensibles. La cultura del Lejano Oriente tampoco conoce la idea de una autonomía del arte ni el entrelazamiento de verdad y arte. El arte del Lejano Oriente no es dominado por una *Pasión por la verdad* que sufre lo existente como falso. Tampoco proporciona un opuesto utópico al mundo existente, el cual tendría que ser negado. Es decir, ninguna *negatividad* alienta el arte del Lejano Oriente. Más bien es primariamente un objeto de afirmación y también de entretenimiento.

En occidente se recibe el haiku, el poema breve japonés, atendiendo casi exclusivamente a su espiritualidad de budismo zen[83]. Una conocida sentencia dice que «el haiku es una especie de *Satori*»[84]. Es decir, el haiku es una expresión de iluminación o de redención. Según Roland Barthes el haiku se basa incluso en una metafísica especial:

> El haiku […], articulado sobre una metafísica sin sujeto y sin Dios, corresponde al *Mu* budista, al *Satori* zen[85].

Para Barthes el haiku representa también un riesgo lingüístico, un «alcance de ese borde anterior del lenguaje […] contiguo a la calidad mate de la aventura»[86]. Libera, redime el lenguaje de la coerción de significado.

> Sopla el viento del invierno.
> Los ojos de los gatos
> parpadean[87].

Según Barthes el haiku «no es más» [sic] que «la rama literaria» de la aventura espiritual del zen. El zen es una

> inmensa práctica destinada a *detener el lenguaje*, a romper esa especie de radiofonía interior que emana continuamente en nosotros, hasta en nuestro sueño […], para vaciar, pasmar, secar la cháchara incontenible del alma[88].

Al parecer Barthes no se ha percatado de que, en lugar de detener el lenguaje, el haiku puede ser a su modo muy *locuaz* y *entretenido*.

> Las guardas alzadas a la luna
> y, si están bien fijadas,
> ¡menudo abanico redondo![89]
>
> Hoy por la mañana
> goteaba del carámbano, ay, la saliva
> del año del buey[90].

En Japón rara vez se asocia el haiku con aquella empresa seria y espiritual de poner fin a la palabrería del alma. La recepción del haiku en occidente apenas se da cuenta de que el haiku es sobre todo juego y entretenimiento, ni de que, en lugar de retirarse al desierto del significado, también rezuma gracia y humor.

Haiku significa literalmente «poema de broma». Originalmente es el verso inicial de diecisiete sílabas (*Hokku*) del poema encadenado *Haikai-Renga. Haikai* también significa «chiste». Los contenidos de este poema encadenado son chistosos, humorísticos y en ocasiones también obscenos. Sirve sobre todo para alegrar y regocijar. Y poetizar no es aquí un acto solitario, sino compartido, cuya función es *entretener*. No se despliega en un espacio solipsista. Es significativo que la reunión de los poetas del *Renga, Kôgyô*, signifique literalmente «regocijarse». La sociabilidad, la espontaneidad y la rápida *sucesión de cortes* que es típica del poema encadenado no permiten ninguna interioridad poética. Una hermosa ocurrencia o una asociación chistosa entretienen. De todos modos, ya la

mera brevedad y espontaneidad hace imposible toda hondura. La poesía es un juego de sociedad y de lenguaje. Incluso no rara vez el haiku se compone en común[91]. No es apropiado para expresar la Pasión de un alma solitaria. Sobre todo es *demasiado breve* para una *historia de la Pasión*:

> Un hombre
> y una mosca
> en la habitación[92].

La Pasión de la verdad o el énfasis en ella no son prerrequisitos necesarios para el refinamiento de las formas de expresión estética. Y el juego y el entretenimiento no conducen necesariamente a una trivialización o un empobrecimiento estéticos. Sin sentido para el juego y el entretenimiento el haiku no habría surgido jamás. El haiku no versa sobre la pasión del alma ni sobre la aventura de eliminarla. El haiku es más un juego entretenido que una aventura espiritual o lingüística.

En Japón la poesía era sobre todo un juego de sociedad o un juego lingüístico que alegra y entretiene. Por eso carecía en buena medida de *pathos* o de la pasión del alma. Muchos poemas solo surgían con ocasión de concursos poéticos. Además, la poesía no estaba reservada a una elite. Más bien llegaba a la mayoría de la población. La difusión generalizada de posibilidades de expresión estética contribuye también a una estetización de la cotidianeidad y de lo cotidiano[93]. Más entretenimiento y más juego no significan automáticamente menos calidad estética. Precisamente un rechazo del entretenimiento o del juego puede acarrear una atrofia de lo estético.

Sin duda el moralismo confucionista influyó también sobre el arte del Lejano Oriente[94]. Pero rara vez se le da un revestimiento ideológico. En general no se mueve en un elemento crítico, subversivo o disidente[95]. La idea de una vanguardia y su negatividad le resultan básicamente ajenas. En general, el arte del Lejano Oriente se comporta con lo existente de forma más afirmativa que el occidental. Su rasgo principal no es la Pasión. Del arte no llega ninguna *negativa*, ninguna llamada que apele al espectador a cambiar lo existente. Como además el pensamiento del Lejano Oriente no se basa en estructuras dicotómicas (por ejemplo, espíritu vs. sensibilidad), tampoco surge aquella idea sublime de una reconciliación. El arte no se opone a una realidad enajenada. No encarna aquella *alteridad* enfática que lo distinguiría del mundo falso o del mundo que sufre la alienación. Ninguna distancia estética eleva el arte a una esfera ontológica privilegiada.

El arte experimenta una rígida dicotomización sobre todo en el ámbito cultural alemán. La tajante separación entre música culta y música ligera se basa especialmente en la dicotomía espíritu vs. sensibilidad. Según Schiller, «es *vulgar* todo lo que no habla al *espíritu* ni suscita otro interés que el sensible»[96]. El «inquietante brillo de la mirada dolorosamente abatida, consumida de nostalgia y sin embargo temeraria»[97] de Beethoven encarna el principio del espíritu alemán, es más, el *principio de la Pasión*. El arte del Lejano Oriente carece justamente de aquel «inquietante brillo». Carece de añoranza y de quebranto.

Como es sabido, la xilografía japonesa Ukiyo-e ejerció una fuerte fascinación sobre muchos pintores de la modernidad europea. También entusiasmó a Cézanne y a van Gogh. Pero Ukiyo-e es cualquier cosa menos arte culto. Es más bien un arte de la vida cotidiana y corriente. Estaba fuertemente integrado en la industria del entretenimiento, que floreció en el período Edo. Por ejemplo, un motivo predilecto del Ukiyo-e era Yoshiwara, el barrio de diversiones de Edo, con sus hermosas mujeres de vida alegre, sus saltimbanquis, sus casas de té, sus teatros kabuki y sus actores. Ukiyo-e era también parte de este barrio de diversiones. Su popularidad acarreó la producción masiva. Los retratos de actores se vendían enseguida. Los pintores de Ukiyo-e hacían también cuadros eróticos, que en ocasiones representaban órganos sexuales grotescamente hipertrofiados y con una nitidez exagerada[98]. Además, las imágenes del Ukiyo-e eran a menudo humorísticas. Ukiyo-e era una cultura de masas que servía de entretenimiento.

El arte del Lejano Oriente no se define en oposición al mundo cotidiano. No habita una esfera ontológica especial. Tampoco es la apertura a una trascendencia. Más bien es un arte de la inmanencia. También Ukiyo-e afirma radicalmente el mundo cotidiano y pasajero. No lo alienta ningún anhelo de profundidad, verdad o sentido. Los colores luminosos y los contornos nítidos tampoco permiten ninguna profundidad. Ukiyo-e hace que la *superficie* se ilumine en colores. Es un arte de una inmanencia luminosa. La mirada observadora se detiene en la superficie colora, aunque *no busca nada*. Nunca se vuelve hermenéutica. Tampoco se ahonda. Los cuadros de Ukiyo-e resultan *inequívocos*, como los haikus. Nada parece quedar *oculto*. Los domina una peculiar *evidencia*. Ninguna hermética ni hermenéutica detiene la mirada del observador. Ya el nombre de Ukiyo-e remite a su carácter afirmativo. «Ukiyo-e» significa literalmente «imagen (e) del mundo fugaz (ukiyo)»[99]. Se entrega por

entero al colorido espectáculo del mundo pasajero, al cual no se opone ningún mundo contrario, ningún *tiempo contrario*. Ukiyo-e es un arte del *aquí y ahora*, que hay que afirmar a pesar de o precisamente a causa de su fugacidad. En su interior, Ukiyo-e es *efímero*. Y el *ahí* enfático no tiene cabida en el universo de nociones del Lejano Oriente ni de Japón. También el haiku se dedica por completo al *aquí y ahora*. Nada apunta a un *ahí*. El haiku no representa nada preliminar ni oculto. Está *enteramente ahí*. No tiene nada que ocultar. Nada se retira a una profundidad. Como el Ukiyo-e, el haiku hace que la *superficie* se ilumine en colores. En eso consiste la *afabilidad* del arte del Lejano Oriente.

Tanto a los artistas de la pintura cortesana, que tiende fuertemente a la decoración, como a los artistas del Ukiyo-e popular y plebeyo, les resultaría muy chocante la siguiente observación de Cézanne: «En unos pocos cientos de años será totalmente inútil vivir, todo se habrá superficializado»[100]. Cézanne incluso termina una conversación con las siguientes palabras:

> —¡La vida es terrible! —Y, como una oración, en la noche que caía, lo oí murmurar varias veces—: Quiero morir pintando… morir pintando[101].

La Pasión de Cézanne es un fenómeno característicamente europeo. Concibe el arte como una «especie de sacerdocio […] que exige hombres puros»[102]. El arte es Pasión. Presupone un sufrimiento en aras de un estado ontológico superior. El arte del Lejano Oriente carece de esta Pasión y de esta añoranza. Incluso el teatro kabuki, que guarda una estrecha conexión con el Ukiyo-e, afirma la vida en su fugacidad y transitoriedad. *Kabuki* significa originalmente «frivolidad»[103].

En el prólogo a *Piedras de colores* escribe Stifter:

> En una ocasión se me hizo notar que solo me ocupo de lo pequeño y que mis personajes son siempre gente corriente. Si esto es cierto, debo decir que puedo ofrecer algo todavía más pequeño e insignificante a los lectores, a saber, toda clase de entretenimientos para corazones jóvenes. No debería predicarse en ellos la virtud y la moralidad, como es costumbre, sino que esos entretenimientos deberían tener efecto tan solo por lo que son[104].

Por eso dice Stifter: «El arte es para mí algo tan alto y elevado», y los poetas son «sumos sacerdotes». Por eso no se atreve a afirmar que sus textos son arte. No se plantea «dar forma a lo grande o a lo pequeño». Por tanto, Stifter sitúa su propia escritura fuera de la «poesía»:

> Aunque no todas las expresiones pueden ser poesía, pueden ser aún algo más, algo a lo que no desasiste por completo el derecho de existir. Proporcionar una hora

> alegre a amigos agradables, enviar un saludo a todos esos amigos, conocidos y desconocidos, y contribuir con un grano de bien al edificio del Eterno. Esa era la intención de mis textos, y ese seguirá siendo mi empeño.

Esta inusual modestia, que quizá sea una retirada táctica, le abre a Stifter un espacio literario en el que también tiene cabida un simple «saludo» cotidiano. La literatura simplemente depara a los hombres una «hora alegre». La escritura no tiene lugar en un ámbito solipsista, en el espacio interior de un alma solitaria. La literatura es más bien comunicación (saludo), sociabilidad, juego, alegría y disfrute. Ella tiene que habitar, más acá de «lo grande o lo pequeño», en el amplio campo de lo cotidiano y lo *corriente*. Su lugar es la *inmanencia*. Sin ninguna superestructura ideológica o moral, sus textos «deberían tener efecto tan solo por lo que son». Oposiciones estrictas como serio vs. entretenido o espíritu vs. sensibilidad constriñen el espacio literario. El arte de lo cotidiano se despide del arte como Pasión e incluso como sacerdocio. Cuando el anhelo de trascendencia se desvanece, la inmanencia obtiene un peculiar esplendor. Ella es el mundo *entero*.

No solo las artes, sino también las religiones del Lejano Oriente adoptan una postura afirmativa hacia lo existente. El taoísmo, por ejemplo, enseña a amoldarse a la *facticidad* del mundo, es decir, a lo que *ya es desde siempre*. El no-hacer taoísta es una fórmula de afirmación radical. Es lo contrario del *hacer como Pasión*. El sabio se encomienda del todo al curso natural de las cosas. Lo que alienta el pensamiento taoísta del Lejano Oriente no es la huida o la negación del mundo, sino la confianza en el mundo. El no-hacer afirmativo como apertura a *lo que pasa*, la serenidad ante el mundo, se oponen a la intencionalidad de la Pasión.

Ukiyo-e procede originalmente del universo de nociones budistas. Para esa mentalidad el mundo es pasajero y evanescente como un sueño. El concepto budista de «nada» significa que en el mundo no hay nada firme ni perseverante, que todo fluye y perece. Por tanto es vano el intento de pretender aferrarse a algo o aspirar a algo inamovible. De la redención forma parte justamente la superación de la Pasión y del anhelo. Ukiyo-e afirma el mundo a pesar de o incluso justamente a causa de su fugacidad. *El disfrute implica afirmación*. Esta forma de la afirmación se distingue de aquella conformidad que, según la crítica cultural de Adorno, hace que persista el mundo falso. Adorno enseña: «Estar disfrutando significa estar conforme»[105].

La afirmación de la caducidad es característica del Lejano Oriente. La pasión por lo eterno o definitivo le resulta ajena. El famoso poeta chino Li

Po escribe:

> La vida en este mundo fugaz semeja un sueño.
> ¿Quién sabe cuántas veces reiremos aún?
> Por eso nuestros antepasados encendieron velas
> para celebrar la noche…[106]

También el budismo zen, que es una versión del budismo en el Lejano Oriente, es una religión de la afirmación radical, e incluso una religión sin pasión, *pathos* ni añoranza. «Cada día es un buen día», dice una sencilla fórmula de redención. El lugar de la redención es la *cotidianidad, el aquí y el ahora* cotidianos, el mundo fugaz, pues no hay ningún *otro* mundo, ningún *afuera*, ningún *ahí*, ninguna trascendencia. Es vano el intento de pretender escapar *del aquí y el ahora*. ¿Para qué entonces la pasión o la añoranza? Solo causan sufrimiento. La cotidianidad del budismo zen es lo contrario de la Pasión.

> ¿Quieres huir? Me temo que no escaparás de él.
> El mundo y la vida no tienen afuera; el universo
> está lleno y cerrado.
> La pusilanimidad y el desasosiego no se dominan
> a sí mismos.
> A tu alrededor vientos aromáticos te lanzan flores
> en la vestimenta[107].

A diferencia del cristianismo, que es una religión de la esperanza y de la promesa, e incluso una religión del *ahí* y del *futuro*, el budismo zen viene a ser una religión *del aquí y el ahora*. Se trata de demorarse del todo en *el aquí y el ahora*. Tampoco la ascesis es un ideal del budismo zen. «¡Come!», dice una famosa sentencia del maestro zen Yunmen[108]. La fórmula redentora del maestro zen Linji dice:

> Si me entra hambre como arroz, si me entra el sueño cierro los ojos. Los tontos se ríen de mí, pero el sabio comprende[109].

La existencia acentuadamente cotidiana acaba con el *ser como Pasión*. La redención del budismo zen, es decir, el *Satori*, consiste precisamente en este giro a lo cotidiano, en esta peculiar *desviación* desde toda forma de Pasión hacia el mundo cotidiano. En cuanto a la falta de deseos y añoranzas, en cuanto a la absoluta inmanencia, el *Satori*, que no rara vez se expresa como una risa en voz alta, linda con el puro entretenimiento, elimina toda forma de Pasión riéndose de ella:

> Cuentan que una noche el maestro Yue-shan subió a una montaña, se quedó mirando la luna y prorrumpió en una enorme risotada. Al parecer su risa se oyó a

una distancia de treinta kilómetros[110].

ENTRETENIMIENTO MORAL

Nada que no nos proporcione un disfrute duradero es bello, y lo único que puede proporcionarnos un disfrute duradero y la perdurable sensación de ello es la verdad, la razón y el orden moral.

Der greis, semanario moral

El disfrute moral o la diversión moral es para Kant una contradicción, pues la moral es un deber. La moralidad se basa en un «apremio»[111], en una «coerción intelectual». Rechaza expresamente la «inclinación» como fuente del disfrute. La razón práctica tiene que domeñar el «impetuoso entrometimiento de las inclinaciones»[112]. Este «forzamiento moral» genera dolor:

> podemos apercibirnos *a priori* de que la ley moral, en cuanto fundamento para determinar la voluntad, ha de originar un sentimiento al hacer acallar todas nuestras inclinaciones, sentimiento que puede ser tildado de dolor[113].

La moral es una Pasión. La moral es dolor. El camino hacia la perfección moral, hacia la «santidad», es una *via doloris*.

El énfasis kantiano en la razón es sin duda un producto de la Ilustración. Por el contrario, la hostilidad hacia los sentidos y el placer que domina su teoría moral, e incluso todo su pensamiento, no son característicos de la Ilustración. De la Ilustración forma parte justamente la rehabilitación de la sensibilidad. La Ilustración no es solo Kant, sino también La Mettrie, con su afirmación radical de la sensibilidad y del disfrute. Según La Mettrie, el sentimiento del ser es primariamente un sentimiento de placer y de dicha. La hostilidad de Kant hacia los sentidos no es una genuina expresión de la Ilustración, sino un residuo de la moral cristiana. Además, aquel «impetuoso entrometimiento de las inclinaciones» es cualquier cosa menos «natural». El *corte tajante* que separa rigurosamente la razón de la sensibilidad es lo único que genera

coerciones, abre heridas y hace que las inclinaciones se vuelvan «vehementes» y «apremiantes».

Según Kant, el «bien supremo» representa un «necesario objeto *a priori* de nuestra voluntad»[114]. Solo el «bien supremo» satisface al «perfecto querer de un ente racional»[115]. Pero la virtud no es el único contenido del «bien supremo». Solo la virtud y la felicidad juntas constituyen «el bien entero y completo». Pero no son «*elementos* […] bien *diversos*»[116] que estén en discordia. La moral en cuanto tal no hace feliz. Tampoco es una «enseñanza de cómo *hacernos* felices», pues la felicidad es un asunto de la inclinación y la sensibilidad. Por el contrario, la inclinación como una fuente de dicha no conduce a la acción moral, «porque la naturaleza humana concuerda con aquel bien no por sí misma, sino solo por la violencia que la razón aflige a la sensibilidad»[117]. De este modo, la violencia y el dolor son necesarios para el progreso moral.

Entre la moral y la dicha se abre un gran abismo. Pero Kant no quiere renunciar a la dicha a cambio de la moral. Kant siempre *mira de reojo* la dicha. En este caso apela a Dios. Dios tiene que encargarse de «un reparto de felicidad en justa proporción con la moralidad»[118]. A cambio del «sacrificio» ofrecido y del dolor sufrido el *homo doloris* obtiene una «rica compensación»[119]. Kant capitaliza el dolor para la dicha. La Pasión no reduce la dicha, sino que la aumenta: es una *fórmula de intensificación*. Empeña la felicidad para conseguir la bienaventuranza.

En 1751 sale publicada la traducción alemana del *Discurso sobre la felicidad*, de La Mettrie, que él escribió en 1748 durante su exilio en Prusia. Es significativo que su título sea: «El bien supremo o pensamientos filosóficos del Sr. La Mettrie sobre la felicidad». Kant tendría que haber conocido este tratado. Sin embargo, el «bien supremo» del que habla La Mettrie está constituido de forma totalmente distinta que el de Kant. Según La Mettrie no hay ninguna discordia entre dicha y virtud que hiciera necesaria una apelación a Dios. La virtud no representa una magnitud absoluta que estuviera situada más allá de toda bienaventuranza y que solo se pudiera conciliar con ella por mediación divina, sino que para La Mettrie rige el principio de que también la moral hace feliz. El disfrute moral no es ningún oxímoron. La vida lograda es una vida que también sabe sacar de las virtudes la posibilidad de la dicha. En eso consiste según la Mettrie el arte de vivir:

> Cuantas más virtudes tiene alguien tanto más dichoso es […]. Por el contrario, quien no ejerce la virtud o no es capaz de encontrar aspectos agradables en el

ejercicio de ella es incapaz de este tipo de dicha[120].

La Mettrie insiste constantemente en que la dicha y la moral no se contradicen:

> Uno se ocupa únicamente de cumplir su vida finita, y es tanto más dichoso cuanto más vive no solo para sí, sino también […] para la humanidad, servir a la cual es un gran honor. Y con su dicha personal uno contribuye a la dicha de la sociedad[121].

La dicha no es el estado de un individuo aislado en sí mismo «al cual en el conjunto de su existencia *le va todo según su deseo y voluntad*»[122]. Esta noción kantiana de felicidad es infantil. La dicha no significa simplemente que todo suceda enseguida según mis deseos. La dicha tiene una estructura de mediación mucho más compleja, que va más allá de la inmediatez del cumplimiento instantáneo de un deseo. La dicha tampoco es un fenómeno de la sensibilidad. Más bien se debe a una mediación social e intersubjetiva. Así enseña por ejemplo el semanario moral *El bienaventurado*:

> Como vivimos en un mundo que está lleno de nuestros semejantes, como estamos en una conexión muy precisa con nuestro prójimo, necesitamos a otros para nuestra felicidad, y por nuestra parte tenemos que ocuparnos de hacer felices a otros con nuestras manos útiles. Por eso iniciamos la sociabilidad y dimos las *instrucciones sociales* para ser dichosos en compañía y al lado de otros[123].

En los muchos semanarios morales del siglo XVIII, la Ilustración muestra un rostro distinto, esencialmente más humano. No impera en general ninguna hostilidad hacia los sentidos o el placer[124]. Tampoco la ciencia ni el arte deben excluir el entretenimiento. El semanario *Adolescente* viene encabezado por el lema: «Nuestra ciencia es la alegría / y nuestro arte la sociabilidad»[125]. Y la moral y el entretenimiento se alían. En *Patriota* (1724-1726), por ejemplo, pone ya en el primer número:

> La senda de la virtud no es tan pesarosa y áspera como muchos se imaginan. Por eso no trataré de conducir a mis lectores por esa senda de un modo fastidioso, sino agradable, e incluso, más aún, de proporcionarles prestigio, riqueza y días felices durante su recorrido[126].

Así pues, el camino de la virtud no es una *via doloris*. La moral no es dolor ni Pasión. No merma la alegría vital. Justamente el orden moral promete un disfrute duradero. Tampoco el amor propio y la moral están en discordia. Por ejemplo, en *Ciudadano* se lee:

> El amor propio le enseñará / que tiene que ser un súbdito leal y obediente, un conciudadano honesto y amoroso, / un hombre justo y amante de la honestidad, un propietario laborioso y sobrio, / un amigo sincero y servicial, / un hombre

> complaciente y cortés, / en suma, que tiene que ser una rama útil del tronco de la comunidad, con tal de no querer privarse a sí mismo de su tranquilidad y felicidad / o incluso / ser amputado /cual miembro inútil / del cuerpo / que le da la vida[127].

La misión de los semanarios morales consiste también en *entretener moralmente* a sus lectores. En función de eso, sus exposiciones son pícaras, lúdicas, desenfadadas, amenas y jocosas. Se escenifica una especie de rococó literario y moral. Pero no solo es entretenida su forma narrativa, que envuelve un contenido moral en sí mismo amargo dulcificándolo, sino que el placer y el disfrute tienen que venir del propio orden moral. La noción de un núcleo moral amargo que habría que hacer apetitoso mediante un azucarado recubrimiento narrativo no hace plena justicia a la compleja estructura mediadora de la moral. La moral puede e incluso debe ser *dulce por sí misma*. Al menos debe acarrear un agrado. Se trata de convencer a los lectores de que la moral no tiene por qué ser amarga, de que es compatible con las «inclinaciones». También el éxito de *Pedro Melenas* apunta a que el orden moral puede desencadenar igualmente sentimientos marcadamente positivos:

> ¿A qué se debe que textos que sobre todo propagan una represión de los impulsos y amenazan con castigos draconianos en caso de que se vulneren sus mandatos represivos no solo sean bien recibidos, sino que incluso al parecer se lean a gusto […]? ¿Se debe […] a que los niños cuando leen tienen la capacidad de ignorar aquello por lo que no se sienten interesados, de modo que, por así decirlo, solo saborean el recubrimiento azucarado de lo divertido, pero no captan de ningún modo la amarga píldora de la enseñanza moral? ¿O también textos palmariamente moralizantes pueden deparar inmediatamente una diversión? ¿Quizá la píldora moral no sea tan amarga?[128]

La literatura de entretenimiento que está revestida de moralidad debe su capacidad de entretener sobre todo a la tensión dialéctica entre la vulneración del orden moral y su restablecimiento, la infracción de la ley y el regreso a ella, por ejemplo la culpa y la expiación o la transgresión y el castigo. Más allá de un mero disfrute, los medios de entretenimiento moral cumplen de forma sutil una función social que no debe menospreciarse. Estabilizan y vuelven habitual el orden moral, hacen que, por así decirlo, este orden se convierta en algo habitual, es decir, que se convierta en *inclinaciones*. Hacen que la norma moral sea asimilada. También Luhmann considera que la función del entretenimiento es re-impregnar lo que *es* o lo que debe ser. Con ello contribuye a mantener el orden social o moral:

> Abiertamente se debe aludir a un conocimiento previo que los espectadores poseen. El entretenimiento produce un efecto de reforzamiento en relación con

> un conocimiento previo. […] Aquello por lo que siempre suspiraron los románticos cuando pretendieron crear «una nueva mitología», esto ha sido conseguido por las formas de entretenimiento de los medios de masas. El entretenimiento reimpregna lo que, así y todo, es; y como es usual, aquí también las prestaciones de la memoria están conectadas con las posibilidades de aprender[129].

Sin duda la teoría moral kantiana es más compleja de lo que por lo general se admite. Kant no excluiría de entrada la posibilidad de un entretenimiento moral. Su «*Metodología* de la razón *práctica* pura» aborda la cuestión de «cómo se puede dar *entrada* a las leyes de la razón práctica pura en el ánimo humano y hacer que *influyan* sobre sus máximas, es decir, cómo se puede hacer que la razón objetivamente práctica se vuelva también *subjetivamente* práctica». En relación con esta metodología Kant habla incluso de un entretenimiento moral:

> Si se repara en el rumbo que toman las conversaciones en grupos variopintos, donde no participan simplemente eruditos e intelectuales, sino también gentes de negocios y amas de casa, se advierte que, al margen de la plática sobre anécdotas y chanzas, hay en esas tertulias otro entretenimiento, cual es el de razonar […]. Pero entre todos los razonamientos no hay ninguno que suscite mayor aceptación de quienes, por otro lado, se aburren pronto con cualquier sutileza, ni que llegue a despertar cierta animación en la sociedad como aquel que versa sobre el valor moral de tal o cual acción y a través del cual debe quedar estipulado el carácter de una persona. Aquellos para quienes cualquier sutil cavilación en las cuestiones teóricas supone algo árido y enojoso, en cuanto se trata de calificar el contenido moral de una buena o mala acción recién referida, se apresuran a intervenir, imaginando todo cuanto puede mermar o hacer sospechosa la pureza del propósito y, por lo tanto, el grado de virtud, con tanta precisión, profundidad y sutileza como no cabe esperar por su parte con respecto a ningún objeto de la especulación[130].

¿Hasta qué punto la conversación sobre cuestiones morales depara un disfrute duradero, e incluso más diversión que las bromas? Según Kant, ya los niños disfrutan percibiendo el contenido moral de una acción narrada, es decir, distinguiendo entre el deber moral y la inclinación. De ellos ya es propia aquella «afición mostrada por la razón a inmiscuirse con gusto incluso en el más sutil examen al ser planteadas cuestiones prácticas»[131]. Los niños morales de Kant «rivalizan» entre sí en el «juego de la capacidad judicativa». Se muestran «interesados» porque sienten un «progreso de su capacidad judicativa»[132].

Sin embargo, la conversación sobre cuestiones prácticas, si quiere ser moralmente eficaz, no tiene que repercutir en el nivel de los sentimientos, sino en el nivel de los conceptos:

> Erigir como modelos ante los niños acciones por ser nobles, generosas y

> meritorias con la idea de que se vean seducidos por ellas merced al entusiasmo es del todo contraproducente[133].

«Solo deseo que no se les moleste con los ejemplos de las llamadas acciones *nobles* (suprameritorias), de los que tanto alardean nuestros escritos sentimentales»[134]. Así pues, en un sentido moral los «héroes de novela» no logran mucho. Lo que debe importar es «la autoridad moral y el valor inmediato que su cumplimiento confiere a la persona ante sus propios ojos». La moral es una Pasión. Esta consiste en «abandonar» el «elemento al cual se halla acostumbrado de modo natural», pero no «sin mediar una gran abnegación», para «trasladarse a otro más elevado donde solo puede mantenerse con un ímprobo esfuerzo y con el constante temor a la recaída»[135].

Por tanto, para Kant el entretenimiento moral sería concebible en todo caso como un «*juego* de la capacidad judicativa». A uno le gusta «entretenerse» juzgando ejemplos morales, pero ese entretenimiento moral no suscita ningún «interés por las acciones ni por su moralidad misma»[136]. El juego con las cuestiones morales se basa en el desinterés. Es una ocupación *estética*, a la que le resulta en amplia medida indiferente la «existencia del objeto», es decir, la *realización* de la moralidad. De este modo, de la formación moral forma parte, además de la ocupación de la capacidad judicativa, un «*segundo* ejercicio» que consiste en

> desembarazarse del impetuoso entrometimiento de las inclinaciones, de suerte que ninguna, ni siquiera la favorita, tenga influencia sobre una resolución para la que ahora solo debemos servirnos de la razón[137].

Las narraciones morales, que a modo de mitos de la vida cotidiana impregnan el actuar con el tranquilizante «*así son las cosas*», y que además *entretienen*, en relación con la modulación de lo social posiblemente sean más eficaces que los «principios» morales basados «en conceptos» o que la «representación sobria y severa del deber»[138]. Las *narraciones* no argumentan. Solo intentan *agradar* y *entusiasmar*. En eso se basa su alta eficacia. Las formas narrativas de entretenimiento de los medios de masas contribuyen a estabilizar la sociedad haciendo que las normas morales resulten habituales, consolidándolas así como inclinaciones, como algo cotidiano y como la obviedad del «*así son las cosas*», lo cual no necesita ningún enjuiciamiento ni reflexiones adicionales. Las inclinaciones, que Kant desprestigia, son en realidad una importante pieza de lo social. En ellas se basa justamente el *hábito* social. La dicotomía sensibilidad vs. razón o inclinación vs. deber, a la que Kant se aferra, es abstracta. Lo hace ciego

para determinados mecanismos de eficacia de lo social o también de lo moral.

Aunque Kant ve por sí mismo la necesidad de que las leyes morales resulten habituales, sin embargo las sitúa en el nivel del *enjuiciamiento* y la *reflexión*. Se trata de

> hacer del enjuiciamiento según leyes morales una ocupación natural que acompañe todas nuestras propias acciones libres, así como la observación de las ajenas, hasta convertirla en un hábito[139].

Pero los sentimientos o las inclinaciones no son tan inestables o tan poco fiables como Kant pretende hacer creer. Un hábito moral, un automatismo moral de la costumbre, que tendría una eficacia *prerreflexiva*, prometería más éxito que decisiones *conscientes*.

Kant podría haber reparado en unas palabras de Heinrich Hoffmann, el autor de *Pedro Melenas*. Evidentemente Hoffmann tiene una noción totalmente distinta de la formación moral, e incluso del alma humana. Quizá no sea casualidad que él fuera médico en un manicomio. Su metodología dice:

> Ningún alma infantil se conmueve […] con la verdad absoluta, con axiomas algebraicos o geométricos, sino que lo único que se consigue con ello es atrofiarla miserablemente. […] Y es feliz aquel hombre que ha sabido guardar una parte de su mente infantil de sus primeros años para el resto de su vida.

Quizá no solo el niño, sino todo hombre porte en sí una «mente infantil», un «alma infantil» que no reaccione tanto a axiomas ni a la noción áspera y seria del deber como a *historias* que entretienen, tranquilizan y regocijan. Las normas se convierten en inclinaciones cuando se exponen a aquella alma infantil *rimadas* en forma de una narración. El entretenimiento es una narración. Posee una *tensión* narrativa. Más eficaz que la coerción y el deber es el método de hacer que los demás se metan en historias y se *involucren* en tensiones. Esta es también la esencia del *mito*, que llega hasta el presente y su cotidianidad. El carácter narrativo del mito domina también el entretenimiento. Por eso es más eficaz que el imperativo moral y más imperioso que la razón y la verdad.

UN SANO ENTRETENIMIENTO

Por eso seguirá siendo eternamente verdadero lo que nuestros antepasados pronunciaron en dos palabras áureas como la quintaesencia de todas las reglas vitales: reza y trabaja, y Dios se encargará del resto.

CHRISTOPH WILHELM HUFELAND, *El arte de prolongar la vida humana*

Evita toda ociosidad, pues hace que el tiempo se te haga eterno y aburrido, si destemplas tu alma ella será el banco donde descansa el diablo.

CHRISTOPH WILHELM HUFELAND,
compuesto en su lecho de muerte

En la *Crítica del juicio*, Kant se remite a Voltaire, quien al parecer dijo: «el cielo nos había dado dos cosas como contrapeso a las muchas penas de la vida: la *esperanza* y el *sueño*»[140]. A estas dos cosas Kant quiso agregar una tercera: la risa. También podría haber dicho el *buen entretenimiento*, pues justamente en el apartado que versa sobre el juego y el entretenimiento Kant reflexiona sobre la risa y su efecto positivo.

Entre las formas de entretenimiento Kant incluye el «juego de azar», «tocar música» y «los juegos de asociación mental», pero resulta problemático que los atribuya al ámbito de las «meras sensaciones». El disfrute que proporcionan es «una sensación *animal*, es decir, corporal»[141]. Así pues, el entretenimiento no tiene ningún acceso al conocimiento. Divierte sin ampliar el conocimiento.

El entretenimiento se produce dentro del juicio de gusto, de modo que su objeto no es *ni bello ni feo*. Es meramente «agradable». Agrada inmediatamente a los sentidos, mientras que el sentimiento de lo bello presupone una mediación de la reflexión, es decir, un «juicio reflexionante»[142]. Lo bello no es objeto de la sensación sensible. Más bien tiene que ver con el conocimiento y el juicio. No engendra ningún conocimiento positivo. Pero en vista de lo bello, el sujeto siente una «armonía» de sus facultades cognoscitivas. La conjunción armónica de la

imaginación y el entendimiento, de la multiplicidad y la unidad, de sensibilidad y concepto, que es constitutiva del proceso cognoscitivo, constituye también lo bello. En último término, el agrado que suscita lo bello es una complacencia del sujeto *por sí mismo*, por su «idoneidad» para el fin de conocer, es decir, por su *facultad* cognoscitiva.

El «arte agradable» es, diciéndolo con términos modernos, un arte popular. Divierte y entretiene agradando inmediatamente a los sentidos. Por eso es un mero objeto de disfrute:

> Artes agradables son las que solo tienen por fin el goce: entre ellas se comprenden todos los encantos que pueden regocijar la sociedad en torno a una mesa.

El arte agradable solo sirve para un «entretenimiento momentáneo»[143]. No da nada que pensar.

Kant diferencia el arte agradable del arte bello. Este último sería un arte culto. Aunque el arte bello se decanta hacia el conocimiento, en cuanto que «arte estético» tiene «como intención inmediata el sentimiento de placer», a diferencia del «arte mecánico», que solo busca reproducir positivamente el conocimiento. Pero el placer que proporciona el arte bello no es un «placer del disfrute», sino de la «reflexión» o del agrado, al que antecede un *juicio* distanciado sobre el objeto. Por el contrario, el «arte agradable» es dominado por el disfrute. Carece de paz y distancia contemplativas, con las que sería posible un juicio:

> y a lo que es agradable en modo vivísimo está tan lejos de pertenecer un juicio sobre la cualidad del objeto, que aquellos que buscan como fin solo el goce (pues esta es la palabra con la que se expresa lo interior del deleite) se dispensan gustosos de todo juicio[144].

Kant también niega toda dimensión cognoscitiva al disfrute que corre parejo con la risa. Según Kant, el entendimiento no puede hallar complacencia en lo «absurdo» que tiene que haber «en todo lo que deba excitar una risa viva y agitada»[145]. La «súbita transformación de una ansiosa espera en nada», que provoca la risa, no satisface al entendimiento. Unas «expectativas decepcionadas» no deparan disfrute. Por eso Kant supone que la causa del disfrute está en lo corporal, lo cual resulta problemático. Aunque el chiste es un «juego de pensamientos», el disfrute que conlleva no lo causan los pensamientos, sino que tiene una causa puramente corporal. La explicación de Kant recuerda aquella extraña glándula pineal de Descartes que ponía en conexión el cuerpo con el alma. Kant parte del supuesto de que «con todos nuestros pensamientos, al

mismo tiempo, va unido armónicamente algún movimiento en los órganos del cuerpo»[146]. De este modo, los saltos mentales imprevistos o las inesperadas desviaciones de lo habitual, que son lo que constituye el chiste, ponen los órganos corporales en «*vibración*», «que favorece el restablecimiento de su equilibrio y ejerce un efecto benéfico sobre la salud»[147]. El disfrute no viene del «enjuiciamiento de la armonía en las notas o en las ocurrencias chistosas», sino de la conjunción armónica entre los órganos corporales. Lo que constituye el disfrute no es el «juego de las representaciones» en cuanto tal, sino el «juego de las sensaciones», la «emoción que mueve las entrañas y el diafragma»[148]. El bienestar corporal lo provoca la

> sucesiva tensión y distensión de las partes elásticas de nuestras vísceras […] que se comunica al diafragma, y en la cual los pulmones expelen el aire en rápidos y sucesivos golpes, produciendo para la salud un movimiento provechoso[149].

Por tanto, el placer que proporciona una conversación no es de naturaleza intelectual, sino de naturaleza animal, e incluso corporal y muscular. Kant señala

> que la sensación de salud, mediante un movimiento de las entrañas correspondiente a *aquel* juego, constituye el deleite que un grupo animado aprecia como refinado e ingenioso[150].

El entretenimiento es sano por cuanto que «sacude el cuerpo sanamente»[151]. La alternancia de emociones negativas y positivas causa un «movimiento interior» por el que «todo el negocio de la vida parece ser favorecido en el cuerpo». Así, un buen entretenimiento es tan sano como el masaje corporal oriental:

> La agradable laxitud, que es consecuencia de semejante excitación mediante el juego de las emociones, es un goce del bienestar, nacido del equilibrio, restablecido en nosotros, de las diversas fuerzas de la vida, el cual, al cabo, viene a parar a lo mismo que aquel otro que los voluptuosos del Oriente encuentran tan deleitoso, al hacerse, por así decirlo, amasar el cuerpo y oprimir y plegar músculos y articulaciones[152].

Kant niega al entretenimiento todo potencial cognoscitivo. Es un suceso sensible y emocional que no tiene ningún acceso al sentido. De este modo Kant no se da cuenta de que el entretenimiento, más allá del cuidado de la salud corporal, es *sano* en un sentido totalmente distinto. El entretenimiento estabiliza la relación social existente. Con imágenes e historias establece lo que *es* y lo que tiene que ser. De este modo favorece la asimilación de las normas. Este logro lo aporta justamente gracias a su

estructura semántica y cognoscitiva. La eficacia del entretenimiento consiste en que penetra en el sustrato cognoscitivo, aunque aduce que lo único que pretende es entretener y divertir.

También la risa es más que una conjunción armónica de las entrañas y el diafragma que suscita una sensación corporal de salud. La risa, que es causada por una desviación de lo habitual, restituye y afianza precisamente lo habitual. Reírse de la desviación significa al fin y al cabo que las normas se confirman. Y reírse de lo distinto siempre significa una confirmación de lo propio, de lo conocido y de lo que nos resulta familiar. Por eso el entretenimiento que divierte se produce también en un nivel cognoscitivo, es decir, en un nivel del sentido. En la risa placentera no solo intervienen el diafragma y las entrañas, sino también una interpretación, un juicio. Justamente el ejemplo kantiano del chiste muestra que, contra lo que él mismo supone, la risa representa un acontecimiento que encierra un sentido. Reírse de lo ajeno siempre implica un sentimiento de superioridad de lo propio[153].

En vista de lo bello, el ánimo se encuentra en una «contemplación *reposada*»[154]. Justamente este reposo contemplativo hace que lo bello sea inadecuado para el entretenimiento, pues el entretenimiento se basa en un «movimiento». Las emociones agitan enérgicamente el ánimo. Aunque también en vista de lo sublime el ánimo es puesto en un «movimiento suscitado»[155], sin embargo lo sublime resulta tan poco entretenido como lo bello, pues el sentimiento de lo sublime no es una «sensación *animal*, es decir, corporal». Linda con lo suprasensible.

Kant llama «sublime» a lo inasequible a su exposición sensible. Así pues, lo sublime es para la imaginación un «abismo donde teme perderse a sí misma»[156]. Lo sublime no *fluye* hasta condensarse en una *imagen*. Esta negatividad genera un sentimiento de temor y aversión. Pero también repercute positivamente sobre la imaginación, que se ve estimulada a abandonar lo sensible y pasarse a lo suprasensible. Este tránsito a lo suprasensible corre parejo con un sentimiento de placer, que es un sentimiento de «superioridad de la determinación racional de nuestras facultades cognoscitivas sobre la máxima facultad de la sensibilidad». En vista de lo sublime, el sujeto se siente elevado por encima de lo sensible. El sentimiento de lo sublime es por tanto un sentimiento que el sujeto tiene de sí mismo, un sentimiento de *elevación por encima* de lo sensible que el sujeto proyecta equivocadamente sobre el objeto.

El sentimiento de lo sublime es un sentimiento contradictorio de aversión y placer que surge del «movimiento rápidamente alternante de repulsión y atracción» por un mismo objeto. Pero esta *tensión*, este movimiento que proviene de lo sublime, no contribuye al entretenimiento, pues el sentimiento de lo sublime siempre está integrado en lo suprasensible, en sus *ideas*. Implica un estado de ánimo referido a lo suprasensible o en sintonía con ello, mientras que el placer que proporciona un entretenimiento se queda en un fenómeno de lo sensible y emocional, en una sensación animal y corporal. Aunque los enérgicos movimientos anímicos que son suscitados por una rápida alternancia de emociones negativas y positivas proporcionan placer agitando agradablemente y vivificando el ánimo, sin embargo, mientras el ánimo no se eleve a lo suprasensible no serán capaces de suscitar el sentimiento de lo sublime:

> Pero los movimientos tempestuosos del espíritu […], por muy grande que sea la tensión en que ponen a la imaginación, tampoco pueden aspirar al honor de una exposición *sublime* si no dejan tras de sí una disposición de espíritu que, aunque solo indirectamente, tenga influjo en la conciencia del propio vigor y de la decisión para lo que conlleva una finalidad puramente intelectual (para lo suprasensible), pues de lo contrario todos esos sentimientos pertenecerán al *movimiento*, el cual se estima a causa de la salud[157].

El movimiento de las emociones solo se busca por el sano entretenimiento que proporcionan. Por así decirlo, el ánimo es sacudido saludablemente. Pero este movimiento, mientras se queda en lo sensible y emocional, es un placentero *cosquilleo nervioso*. No suscita un sentimiento de lo sublime. En cuanto que cosquilleo nervioso, e incluso en cuanto que «subidón», no «ensancha» el alma[158]. Carece de toda trascendencia, de toda referencia a lo suprasensible, de toda *Pasión*. Es un disfrute animal, e incluso bestial.

Para Kant no son verdaderas las famosas palabras de Schiller: «El hombre solo es íntegramente hombre cuando juega». Si el hombre que se entrega a juegos y entretenimientos es «íntegramente hombre» eso se debe para Kant como mucho a que *también es un animal*. El placer que proporciona el juego y el entretenimiento es justamente una sensación animal referida a las entrañas, el diafragma y los pulmones. El entretenimiento también se parece al masaje corporal porque con él ni se «aprende» ni se «piensa» nada[159]. La rápida alternancia de emociones negativas (por ejemplo, el temor) y positivas (por ejemplo, la esperanza) solo vivifican el «negocio de la vida» en el cuerpo. Si el masaje corporal oriental no es un entretenimiento, solo se debe a que el principio motor es

«totalmente externo a nosotros». Por el contrario, el entretenimiento se basa en un movimiento *interior* de las emociones. Pero en lo relativo al efecto, que es la sensación de salud, el entretenimiento y el masaje corporal básicamente no son distintos. El «bienestar» que suscita un medio de entretenimiento es un *wellness*. Con él no se «piensa» ni se «aprende» nada. Solo sucede que el cuerpo es «saludablemente agitado».

Es interesante que justamente en el capítulo dedicado al juego y el entretenimiento Kant hable reiteradamente de la salud. El entretenimiento es saludable. De este modo, la risa crea un «*equilibrio* […] de las diversas fuerzas vitales en el cuerpo»[160]. Se fomenta el «bienestar corporal». En una traducción inglesa de 1892 esto se vierte como *bodily well-being*[161]. En nuestros días lo podríamos traducir sin más como *wellness*. Así pues, el entretenimiento proporciona un *feeling of health, well-being* y *wellness*.

Sin duda la atención que Kant presta a la salud se debe a la Ilustración. No obstante, la salud no representa para él un valor absolutamente positivo. No es el último *telos*, sino que Kant la somete a una teleología de la razón:

> Esta [la salud] es inmediatamente agradable para todo el que la posee (por lo menos negativamente, es decir, como ausencia de todo dolor corporal). Pero para decir que ella es buena, hay que referirla además, mediante la razón, a fines, a saber: que ella es un estado que nos hace estar dispuestos para todos nuestros asuntos[162].

Aunque el entretenimiento fomenta «todo el negocio de la vida en el cuerpo», este negocio vital en cuanto tal carece en cierta manera de una *idea del negocio*. Solo sirve para la pura supervivencia. Lo único que vincula la salud con un objetivo, capacitándola así para un «negocio», es la razón. Por eso Kant cuestiona el supuesto de que «tenga valor *por sí misma* la existencia de un hombre *que* solo vive para *disfrutar* (por muy activo que pueda ser en este sentido)». «Solo da» un «valor absoluto» al hombre «lo que él hace sin reparar en el disfrute». Lo que define la existencia humana es el *hacer como Pasión*. El *bodily well-being* no es más que una sensación animal. El disfrute no eleva al hombre por encima del animal.

Pero Kant no renuncia realmente a la dicha ni al disfrute. Su anhelo, es más, el anhelo de la razón, se refiere a una dicha absoluta, a un disfrute absoluto. Kant empeña la dicha a cambio del «bien supremo», el cual sin embargo incluye en sí un superlativo de la dicha, que es la «bienaventuranza». Kant *especula* con la dicha.

En el fondo de su alma Kant posiblemente fuera un *homo delectionis*. Por eso se pone la camisa de fuerza de la razón, para controlar su avidez de disfrute o su desbordante imaginación. Pero las coerciones a las que Kant se somete provocan dolor. La asimilación del dolor lo convierte en un *homo doloris*. Pero al mismo tiempo dicha asimilación convierte el dolor en una fuente de gozo. Así es como el dolor se convierte en una Pasión. El dolor incluso *intensifica* el gozo.

En su *Antropología* el dolor se eleva a principio vital. El hombre solo siente la vida precisamente gracias al dolor:

> El sentirse vivir, el deleitarse, no es, pues, otra cosa que sentirse continuamente impulsado a salir del estado presente (que, por ende, ha de ser un dolor otras tantas veces retornante)[163].

La «*satisfacción (acquiescentia)*» es inalcanzable para el hombre. «La naturaleza ha puesto el dolor en el hombre como un aguijón de la actividad al que no puede escapar»[164]. El dolor impide la inercia mortal:

> Estar en la vida absolutamente satisfecho sería un inerte *reposo* y quietud de los resortes o embotamiento de las sensaciones y de la actividad enlazada con unos y otras. Pero un estado semejante no puede coexistir con la vida intelectual del hombre más que puede existir la paralización del corazón en un cuerpo animal, a la que, si no sigue un nuevo estímulo (por medio del dolor), sucede ineludiblemente la muerte[165].

Por eso el trabajo es para el hombre el «mejor modo de disfrutar su vida», porque es una «ocupación molesta (en sí desagradable y solo satisfactoria por su resultado)»[166]. El dolor incentiva al hombre a «proseguir siempre para mejor». El camino hacia lo mejor es por tanto una *via doloris*. Y el dolor es sano. Retarda la muerte.

La Ilustración está comprometida con la salud. La religión es sana. También la moral es sana. Por eso también Kant habla de la «gimnasia ética»[167]. La virtud contribuye al *wellness*. El «poder de la razón» libera el ánimo de «sensaciones enfermizas» y de inclinaciones y emociones que ponen enfermo[168]. En *El conflicto de las facultades* Kant declara la «filosofía moral práctica» una «panacea universal» que, «aunque no a todos les sirve para todo, sin embargo no puede carecer de ninguna receta». Kant le atribuye la propiedad de «*prevenir* las enfermedades» y «prolongar la vida humana». Además de ser «mera dieta» o una «gimnástica» de la razón práctica, la filosofía tiene que actuar «terapéuticamente» como «*medicamento (materia medica)*»[169]. En virtud del «*efecto físico* inmediato de la filosofía, que la naturaleza pretende por vía de ella (la salud

corporal)», «controla» también un «fuerte ataque de gota»[170]. De modo que la razón sana. En lo referente a la salud la razón no es adversaria del entretenimiento. Ambas son saludables. La salud representa un punto de convergencia en el que, después de todo, razón y entretenimiento se tocan.

SER COMO PASIÓN

Mis horas de vida en el Monte de los Olivos:
a menudo me visteis
a la lóbrega luz
de una desalentada vacilación.
Clamaba entre lloros, mas nunca fue en vano.
Cansado de lamentaciones
mi joven ser solo confiaba
en el ángel de la «Gracia».

MARTIN HEIDEGGER

En un ensayo sobre el entretenimiento Peter Glotz supone que la crítica al entretenimiento posiblemente guarde relación con la Pasión que conduce a la muerte:

> El veredicto contra el entretenimiento, la distracción o el arte ligero tienen raíces religiosas. Por ejemplo Pascal, para quien la «distracción» destruida [significa] la concentración en una vida que tenga presente la muerte[171].

También Heidegger está dentro de esta tradición intelectual e incluso teológica que ve en el entretenimiento y la distracción una caída, una apostasía de la vida auténtica. Según Heidegger, la distracción es una «evasión de la muerte»[172]. Hace que la existencia se desvíe de la «posibilidad de una *existencia auténtica*»[173]. La existencia solo toma conciencia de la posibilidad del existir auténtico en vista de la muerte como «desmesurada imposibilidad de la existencia»[174]. Como tantas otras veces, Heidegger se sirve del lenguaje de la religión cristiana. La existencia está expuesta a la «permanente tentación de caer». De este modo, el «ser en el mundo» es «*tentador*»[175]. La distracción conduce al «estado de caída». La distracción es enemiga de una vida seria, dispuesta a luchar[176] y que tiene presente la muerte. «Lucha»[177] y «resolución» son palabras del vocabulario ontológico-existencial de Heidegger. Según Heidegger, con una resolución «combativa» la existencia «se escoge […] a su héroe». *La*

existencia es una Pasión. Al mismo tiempo es una Pasión que conduce a la muerte.

Aunque el término «entretenimiento» no pertenece al vocabulario de *Ser y tiempo*, sin embargo el análisis ontológico-existencial que Heidegger hace de la «cotidianidad» contiene planteamientos que se pueden aplicar a una fenomenología del entretenimiento. Por ejemplo, el «uno impersonal» de Heidegger es una figura que se puede comprender como sujeto del entretenimiento de masas, e incluso como un hipersujeto de los medios de masas:

> En el uso de los medios de transporte público, en el empleo de los medios de información (periódico), cada uno de los otros es como el otro. Este modo de coexistir unos con otros disuelve por completo la propia existencia en el modo de ser «de los demás», de modo que los otros aún desaparecen más en lo que tienen de distintos y de específicos. En esta discreción y en esta imposibilidad de ser constatado el uno impersonal despliega su verdadera dictadura. Disfrutamos y nos divertimos como *se* disfruta. Leemos, vemos y juzgamos la literatura y el arte como *se* ven y se juzgan[178].

El «uno impersonal» encarna e incluso da expresión lingüística al horizonte promediado de sentido y de comprensión desde el cual la masa se comprende *a sí misma* y comprende el mundo. Consta de patrones cotidianos de interpretación y comportamiento, en función de los cuales se orienta la masa. El «uno impersonal» es constitutivo de la comprensión, pues con sus patrones de percepción genera una realidad, una «"realidad" sumamente cotidiana y pertinaz»[179].

Los medios de entretenimiento ofrecen de varias maneras patrones de interpretación y de comportamiento. Así es como el entretenimiento *sustenta* el mundo. El entretenimiento es también un *sustento*. La televisión, de la que sin embargo no se habla en *Ser y tiempo*, se podría interpretar como el medio rector del «uno impersonal». No se limita a reproducir pasivamente una realidad «objetiva», sino que más bien produce activamente la realidad, aquello que tiene que considerarse *real*. Por consiguiente, la televisión es una *máquina de realidad*. La televisión no produce una *lejanía (tele)*, sino que genera una *cercanía*. Desaleja la lejanía creando la realidad, es decir, la *cercanía de la «interpretación cotidiana»*.

El entretenimiento de masas hace que los significados y los valores circulen por la vía *narrativa y emocional*. También configura sentimientos que son constitutivos de la percepción:

> La dominación por parte de la interpretación pública ha decidido incluso ya sobre las posibilidades del estado de ánimo, es decir, sobre el modo fundamental en que

> la existencia se deja afectar por el mundo. El «uno impersonal» traza el modo de encontrarse, define qué «ve» uno y cómo lo «ve»[180].

La función de los medios de entretenimiento consistiría en *re-impregnar* aquella «interpretación pública» que determina la «comprensión media»[181], la visión *normal* del mundo. Los patrones de comportamiento y de interpretación se asimilan por vía de los *canales* físicos y psíquicos *del placer*. De este modo, el entretenimiento estabiliza la estructura social existente. *Uno* se conserva entreteniéndose. La estructura de sentido, que únicamente hay que *reproducir, «descarga»*[182] el juicio y la comprensión. *Inventarse un mundo*, e incluso lo *totalmente distinto*, sería mucho más fatigoso y difícil que encontrarse con un mundo que ya está previamente *interpretado*. Así, también la televisión lleva a cabo una «exoneración ontológica» ofreciendo figuras previamente confeccionadas que encarnan sentidos, es decir, *mitos*:

> Y como el uno impersonal con su exoneración ontológica condesciende constantemente con la existencia respectiva, contiene y consolida su pertinaz dominación[183].

Mirándolo así, el entretenimiento no es lo contrario de la «preocupación», no es un *entregarse despreocupadamente al mundo*, sino una forma decadente de la «preocupación» en la que la existencia *se preocupa de proporcionarse* cosas que la *exoneran* de su existir.

El entretenimiento es una *exoneración ontológica* que además suscita *placer*. A este resultado llega una fenomenología del entretenimiento que se apoya en el análisis heideggeriano de la cotidianidad. De este modo, la «palabrería» exonera el *habla*. Representa la suma o la totalidad de las figuras que encarnan sentidos o de las convicciones cotidianas:

> La falta de base de la palabrería no le bloquea la entrada a la esfera pública, sino que se la favorece. La palabrería es la posibilidad de entender todo sin haber hecho propio previamente el asunto[184].

«Palabrería» son también los cotilleos y los chismorreos. Como formas de entretenimiento son constitutivos del mantenimiento de la «interpretación pública». Así pues, no celebran lo absurdo o lo carente de sentido, sino que más bien tienen su propio *despejamiento*. La cotidianidad está saturada de ofertas promediadas de sentido, a las que uno hace caso sin darse cuenta:

> Esta interpretación que lleva a cabo la palabrería ya se ha afianzado siempre en la existencia. De entrada aprendemos muchas cosas de esta manera, y no pocas cosas jamás llegan a superar esta comprensión promediada. No es capaz de sustraerse […] a esta interpretación cotidiana[185].

Heidegger no siempre describe el «uno impersonal» o la palabrería en su neutralidad fenomenológica. Esta neutralidad se ve constantemente interrumpida por valoraciones o nociones que evidentemente tienen raíces religiosas. De este modo, la palabrería entraña un «significado degradador». Aquellas valoraciones hacen que la positividad de la cotidianidad se torne constantemente en la negatividad de lo impropio. De este modo, a base de hablar, la palabrería destruye la posibilidad del existir auténtico:

> La existencia que se mantiene en la palabrería, en cuanto que «ser en el mundo», queda escindida de las referencias ontológicas al mundo primarias y originalmente auténticas, de la existencia compartida e incluso del propio «ser en»[186].

A la palabrería se contrapone su opuesto positivo, la *forma pasional del habla*, que es el «*silencio*», el cual hace oír lo «inquietante del suspense». El «uno impersonal» *exonera* la existencia, pero el ser en cuanto tal es *gravoso*. El ser es una Pasión. El «uno impersonal» o el entretenimiento des-*apasionan* el existir degradándolo a la «falta de base y nulidad de la cotidianidad inauténtica»[187]. En realidad, la palabrería es todo menos carente de base, pues es lo que constituye por primera vez o consolida una *base comunicativa*. Carente de base o abisal sería aquel silencio que se condensa en una Pasión.

Ser y tiempo podría haberse llamado también *Pasión y entretenimiento*. El *homo doloris* como personaje de la Pasión viene a ser la figura opuesta al «uno impersonal». La existencia solo alcanza el existir auténtico en la «individualización original de la recóndita resolución que se cree capaz de soportar la angustia»[188]. La Pasión es una individualización. El *homo doloris* es un *homo solitudinis*. Por el contrario, el entretenimiento no individualiza ni aísla. A diferencia del «uno impersonal», que «posterga toda nueva pregunta y toda confrontación y las reprime y retarda de un modo peculiar»[189] y que mantiene lo conocido, el *homo solitudinis* de Heidegger penetra en la *incertidumbre*. Se expone a aquella angustia que lo libera de las «ilusiones del uno impersonal»[190]:

> De este modo, la angustia priva a la existencia de la posibilidad de entenderse a sí misma a partir del «mundo» y de la interpretación pública habiendo caído en ellos[191].

Lo que constituye el estado de caída es la conformidad con el mundo. También el entretenimiento se basa en una conformidad con lo que *es*. Es más, el entretenimiento puede *suscitar* por primera vez la conformidad o al

menos mantenerla. Por el contrario, la angustia como fermento del existir auténtico se manifiesta *negativamente*. Elimina «todo empecinamiento en el existir que se ha alcanzado en cada caso»[192]. *Expatria* la existencia arrancándola del mundo que resulta familiar. Por el contrario, el entretenimiento tiene que hacer que la existencia se sienta *en casa* en el mundo *presente*. Es un *mantenimiento del hogar*. El entretenimiento es una forma de *llevar el hogar*. Ante la muerte la existencia *se sale de casa*. Toma conciencia de aquella *inquietante intemperie* del ser que queda oculta en el mundo unívoco y familiar del «uno impersonal».

En el estado de caída la existencia no aspira a salirse de lo conocido y familiar. Su temple es la conformidad con el mundo. La existencia *siempre ha llegado ya*. De este modo, la «temporalidad del estado de caída» es el «presente»[193]. El futuro no es más que una mera continuación y prolongación del aquí y el ahora. La temporalidad de la caída no permite lo *totalmente distinto*. Le está bloqueado el *futuro* en sentido enfático, en el sentido de *lo embarcado en su venida*. La temporalidad del estado de caída es también la del entretenimiento. La existencia que se entretiene *toma partido* por el aquí y el ahora. El entretenimiento consolida lo que *es*. Su temporalidad es también el presente. Lo pasado es lo antiguo. Lo venidero es lo nuevo. Pero ni lo antiguo ni lo nuevo son lo *distinto*.

La Pasión del existir auténtico muestra una estructura temporal totalmente distinta. A diferencia del estado de caída, lo determinante para ella no es el presente, sino el futuro. El futuro es la temporalidad de la Pasión. Aunque aquel futuro mesiánico en el que se revela lo *totalmente distinto* resulta ajeno al pensamiento de Heidegger, sin embargo el futuro auténtico en tanto que «adelantarse hacia la muerte» por su parte abandona también lo conocido y familiar. Hace que el mundo aparezca a la luz de la «intemperie»[194], expulsando el existir fuera del «hogar de la esfera pública». Esta «intemperie» arroja el existir a una *Pasión* y lo lleva a una resolución heroica.

La *Pasión* de la autenticidad domina *Ser y tiempo* de Heidegger. Por el contrario, el «uno impersonal» sigue siendo una forma de la caída. Contra lo que él mismo afirma, Heidegger no mantiene al «uno impersonal» en una neutralidad ontológica. Con ello se relega a un segundo plano la función constitutiva de la cotidianidad sin Pasión, del «uno impersonal», que consistiría, entre otras cosas, en proporcionarle al mundo patrones de sentido y de identificación y en *entretenerlo* de un modo peculiar.

La existencia heideggeriana se mantiene en primer lugar y casi siempre en el «mundo del obrar», es decir, en el mundo del *trabajo*. Ya en *Ser y tiempo* Heidegger concibe el *trabajo* como una forma fundamental del existir humano. El *primer mundo* es el «mundo del obrar». El *trabajo* es guiado por un «echar un vistazo». Echar un vistazo desvela las cosas en su *finalidad*, es decir, en su *sentido*, y lo hace de manera prerreflexiva, es decir, *antes* de una tematización expresa. Crea una *cercanía* a las cosas clasificándolas o *admitiéndolas* en el plexo de funciones del «mundo del obrar» que nos resulta familiar. Son *ubicadas* dentro del mundo del obrar en función de su respectiva *finalidad*. Heidegger llama «des-alejamiento» a esta manera de aproximar las cosas admitiéndolas y ubicándolas. El «echar un vistazo» des-alejando en cuanto que «aproximación» suprime la lejanía. Pero cuando el trabajo hace un descanso, entonces el echar un vistazo se desvincula de la conexión al mundo del obrar. De este modo, en el tiempo libre, en cuanto que tiempo en el que no se trabaja, surge un «echar un vistazo sin inhibiciones». Como a la existencia siempre le es inherente una «*tendencia esencial a la cercanía*»[195], prosigue con la actividad de des-alejamiento más allá del mundo del obrar. Así es como, durante su tiempo de ocio, «vaga por el mundo lejano y ajeno», para apropiarse de él «solo en su *aspecto*», o como quizá diría Heidegger, para *quedárselo mirando de hito*. Así pues, en el tiempo de ocio la existencia *mira a distancia*, es decir, *ve la televisión*. De este *mirar a distancia* es propia una forma especial de visión:

> La existencia busca la lejanía únicamente para aproximársela en su aspecto. La existencia solo deja que le afecte el aspecto del mundo[196].

Durante el tiempo de ocio la existencia, liberada del tener que echar un vistazo, se entrega a su «placer visual», a su placer por las *imágenes. Ve la televisión*.

El comentario de Heidegger sobre el «echar un vistazo sin inhibiciones» se puede interpretar también como una crítica a la televisión:

> Pero la curiosidad desinhibida no procura ver para entender lo visto, es decir, para llegar a entablar una relación ontológica con ello, sino únicamente para ver. Solo busca lo nuevo para volver a saltar de eso a otra cosa nueva. La preocupación de este ver no es captar ni saber la verdad, sino las posibilidades de abandonarse al mundo. Por eso la curiosidad se caracteriza por una forma específica de *no demorarse* en lo inmediato. Y por eso tampoco busca la ociosidad propia del demorarse observando, sino la inquietud y la excitación de lo permanentemente nuevo y la alternancia de aquello con lo que se encuentra. En su no demorarse, la curiosidad procura la constante posibilidad de la distracción.

Por consiguiente, la televisión sería un pasivo «abandonarse al mundo». Solo se consumen imágenes. El ver curioso y que no se demora se corresponde con el *zapeo. La existencia zapea por el mundo*. El *zapeo* como «no demorarse» es, traducido a lo ontológico, el modo inauténtico de «ser en el mundo». El *zapeo* entendido ontológicamente distrae la existencia dispersándola en un existir inauténtico.

El año en que escribió *Ser y tiempo* (1927), Heidegger no conocía todavía la televisión. Solo a partir de 1934 hubo en Alemania emisiones de prueba. Pero en *Ser y tiempo* se habla ya de la radio. La radio posibilita una especie de *escucha a distancia*. Heidegger la asocia a su vez con aquella «tendencia esencial a la cercanía»:

> Todas las formas de incrementar la velocidad a las que hoy nos vemos más o menos forzados a sumarnos apremian a superar el distanciamiento. Por ejemplo, con la radio la existencia lleva a cabo hoy un des-alejamiento del «mundo» —cuyo sentido existencial todavía no alcanzamos a ver por completo— por vía de una ampliación y destrucción del entorno cotidiano[197].

No es habitual que Heidegger haga el tipo de valoraciones que encontramos en este pasaje. Pero su ontología de la existencia no basta para explicar por qué la radio amplía y destruye al mismo tiempo el «entorno cotidiano», qué es exactamente lo que se destruye y hasta qué punto hay que valorar tan negativamente el des-alejamiento del mundo. ¿Acaso el mundo verdadero, que sería la *patria*, es destruido por los sonidos o las imágenes del «mundo lejano y ajeno»? ¿O son las propias imágenes las que, por ser *meras representaciones*, destruyen lo mundano del mundo? Aproximadamente treinta años más tarde Heidegger se pronuncia con algo más de claridad en vista de la difusión masiva de la televisión. Las imágenes y las representaciones solo fingen un mundo que no es un verdadero mundo:

> ¿Y los que se quedaron en la patria? Muchas veces son aún más apátridas que los expatriados. A cada hora están como hechizados, pegados a la radio y la televisión. Cada semana el cine se los lleva a ámbitos de nociones desacostumbrados, que a menudo solo son corrientes y que fingen un mundo que no es ningún mundo[198].

También el Heidegger tardío desconfía del ojo y de la imagen. Su crítica a la «representación» es una especie de crítica a la imagen. Las imágenes no tienen por qué desvelar, sino que también pueden velar u ocultar. Desvían la visión de *lo primigenio que sirve de modelo para la imagen*, de lo *real* que resulta inasequible a una representación mediática. Una interesante indicación se encuentra en el escrito de Heidegger «Paisaje creador: ¿por

qué nos quedamos en la provincia?», que muchas se ha tomado como si fuera un texto ridículo. Una vez que Heidegger ha descrito detalladamente su cabaña de Todtnauberg, comenta:

> Este es el mundo donde yo trabajo… visto con los ojos *observadores* del invitado y del veraneante. En realidad, yo mismo nunca observo el paisaje. Me entero de su mudanza horaria y de su alternancia de días y noches en el gran ciclo de las estaciones. La pesantez de las montañas y la aspereza de su roca primitiva, el parsimonioso crecimiento de los abetos, el luminoso y sobrio esplendor de los prados florecientes, el murmullo del arroyo de montaña en la larga noche otoñal, la rigurosa simplicidad de las superficies cubiertas de una espesa capa de nieve, todo esto se desplaza y se abre paso y vibra a lo largo de la existencia cotidiana ahí arriba. Y esto a su vez no en instantes intencionadamente buscados de placentero ensimismamiento y de empatía artificiosa, sino solo cuando la propia existencia está metida en su *trabajo*. El trabajo es *lo único que abre* el espacio para esta realidad de la montaña. La marcha del trabajo queda insertada en el acontecer del paisaje[199].

Heidegger habla críticamente de los «ojos *observadores*». El mundo y el paisaje son inasequibles a la mera *observación*. Lo *mundanal* del mundo no se puede objetualizar en una imagen o en una noción. La «pesantez de las montañas» y la «aspereza de su roca primitiva» serían lo *real* del mundo. El mundo se hace notar mediante una *resistencia* que únicamente se transmite al trabajo. Por eso quien no trabaja, quien se limita a observar y a disfrutar como un *turista*, no tiene ningún acceso al mundo. Constantemente se evoca enfáticamente el trabajo. El trabajo es lo único que hace accesible el mundo. El trabajo es lo único que «abre» el «espacio» para la «realidad de la montaña». Por el contrario, la mera observación hace que el mundo se desvanezca. Lo *real* del mundo solo es accesible más acá de la *transmisión mediática*. Solo se muestra en el *abrirse paso* y el *desplazamiento* de florecientes prados y superficies cubiertas de una espesa capa de nieve, del rumor del arroyo de montaña y del parsimonioso crecimiento de los abetos: «Todo esto se desplaza y se abre paso». Los *medios* destruyen este abrirse paso y este desplazamiento de lo *real*. Los medios trasladan la «existencia cotidiana» (esta expresión aún tiene connotaciones de *Ser y tiempo*) a los «ámbitos de nociones que fingen un mundo que no es ningún mundo».

Lo *pesado* y lo *sustentante* constituyen la *facticidad del mundo*. En último término, la crítica de Heidegger a los medios consiste en que las imágenes mediáticas privan al mundo de su *facticidad*, en que por así decirlo no tienen *peso* y, por eso, no pueden soportar el *peso del mundo*, el *peso específico de las cosas*. Lo mediático trae como consecuencia la desaparición de lo real. Por eso en Heidegger se evocan sobre todo

aquellas propiedades de las cosas que resultan inasequibles a la representación mediática, al mero ver, como la «pesantez de las montañas» o la «dureza y olor de la madera de roble». Ni el «olor de la madera de roble» ni el «parsimonioso crecimiento de los abetos»[200] se pueden objetualizar medialmente. Las auténticas cosas, las cosas de un mundo *que ha crecido hacia dentro* tienen una especial pesantez, una especial *materialidad* que se opone a la *mediaticidad*. La *ingravidez* del mundo mediático y virtual priva al mundo de facticidad. Lo único que según Heidegger «dispensa mundo»[201] es la «amplitud de todas las cosas crecidas». Por el contrario, las cosas mediáticas no han *crecido*, sino que han sido *producidas*. La visión a distancia que es la televisión des-aleja justamente aquella «amplitud de todas las cosas crecidas». Heidegger contrapone las cosas «*crecidas*», *nativas* o *arraigadas* a las cosas mediáticamente producidas y privadas de facticidad.

El pensamiento de Heidegger busca *devolver* al mundo *su facticidad*. Esta se encuentra sobre todo en el nivel lingüístico. Las rimas consonantes y asonantes (*Pracht/Herbstnacht*, *Tannen/Matten*, «esplendor/noche otoñal, abetos/prados») sugieren un orden original y genuino del mundo que es inasequible tanto a la representación como también a la producción mediática del mundo. Devolver al mundo su facticidad se hace devolviéndole su facticidad al lenguaje. Eso se puede decir también de las cosas a las que Heidegger se refiere. Como es sabido, las cosas de Heidegger son estas: «arroyo y montaña» (*Bach und Berg*), «espejo y horquilla» (*Spiegel und Spange*), «libro y cuadro» (*Buch und Bild*), «corona y cruz» (*Krone und Kreuz*)[202]. Las aliteraciones enlazan las cosas formando un mundo original. Construyen una realidad que quizá sea tan irreal o virtual como el mundo de las cosas mediáticas.

Términos que Heidegger emplea, tales como «aspereza», «pesantez», «oscuridad», «lobreguez» o «carga», no solo evocan la facticidad del mundo, sino también dan continuidad a su lenguaje de la Pasión. *Ser es padecer*. Con el *entretenimiento*, que exonera la existencia, uno se aleja del ser como Pasión. El *trabajo* es lo único que se corresponde con el carácter de Pasión del ser. El énfasis del *trabajo* sobrevive en Heidegger al cambio locativo desde el mundo del obrar hasta el mundo de la montaña. En *Paisaje creativo* pone: «El trabajo es *lo único que abre* el espacio para esta realidad de la montaña. La marcha del trabajo queda insertada en el acontecer del paisaje». Ni siquiera el trabajo es una *acción*, sobre todo en el Heidegger tardío, no es un *hacer* ni un *producir*. Es una *Pasión*. Se basa en

la condición de encontrarse arrojado en el mundo. Con una peculiar pasividad y Pasión obedece al «acontecer del paisaje».

Para Heidegger también pensar es un trabajo. Pensar como trabajo es a su vez una Pasión. Se caracteriza por la pasividad del «padecer». La tarea de pensar consiste en «ser un eco»: «El padecimiento del pensar es ser un eco. Su apasionamiento es la callada sobriedad»[203]. «Apasionada sobriedad» es en realidad un oxímoron. Pero Heidegger entiende el apasionamiento literalmente como *padecimiento*. Significa la pasividad de entregarse o de encomendarse a lo que *hay* que pensar, lo cual no es accesible a una comprensión activa, sino a un padecer pasivo. Pensar tiene que dejarse definir y templar del todo, e incluso tiene que dejarse *vencer* por «aquello que no puede ser pensado por anticipado»[204] o por «lo que configura y sustenta»[205]. Justamente en eso consiste la *facticidad del pensar*.

El pensador de Heidegger es un *hombre doliente*. Su *teología del dolor* dice así:

> En el desgarramiento del dolor lo solemnemente otorgado vela por su perduración. El desgarramiento del dolor arrastra la velada marcha de la merced llevándola hasta una inusitada venida de la gracia[206].

El desgarramiento en el pensar es la apertura para lo «grande», para lo «demasiado grande para el hombre». La intimidad *cerrada* del pensar sin desgarramiento no sería receptiva para aquella «venida de la gracia». El desgarramiento y el dolor son los únicos que abren el pensamiento humano a lo *trans*-humano. El dolor es trascendencia. El dolor es Dios. El entretenimiento es inmanencia. Es ausencia de Dios. La propensión de Heidegger a la Pasión se refleja también en su selección de cosas. Es significativo que sus últimas cosas se llamen «corona y cruz». Justamente por su proximidad a la «cruz», la «corona» hace pensar en la corona de espinas del *homo doloris*. También Heidegger clama a Dios llevado por la desesperación, y lo hace en vista del mundo de las «maquinaciones», al que la técnica y los medios han privado de facticidad: «Solo un dios puede salvarnos»[207]. El *ser* como dolor, como *plegaria*, se opone a la *inmanencia de lo ente*, que en la modernidad queda irremisiblemente a merced de la vivencia y del entretenimiento. También el entretenimiento es una maquinación que hace que se desvanezca todo «temor» a lo divino, a aquello que no se puede pensar por anticipado.

Handke comparte en muchos aspectos la opinión de Heidegger. Privar al mundo de facticidad se llama en Handke «*dépaysement*», que en castellano se traduciría como «haberse marchado del país» o «estar fuera

del país»[208]. También se podría decir que el mundo de los medios pone fin al auténtico «*estar en el mundo*». Los medios privan al mundo de su facticidad. La «rigurosa simplicidad de las superficies cubiertas de una espesa capa de nieve» en la Selva Negra invernal vuelve a sumir a Heidegger en la dicha del «*estar en el mundo*» como «*estar en el trabajo*». También Handke se marcha por su parte a hacer un viaje invernal a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina. Handke percibe la dicha del *re-paysement*, de «haber regresado al país», de «haber sido arrojado de nuevo al mundo», justamente al «hacer fuerza para bajar el vetusto picaporte de hierro» y «tener que abrir de golpe y casi con esfuerzo la puerta de la tienda». La facticidad del mundo se nota en primer lugar en la *pesantez*, en la *resistencia* que ofrecen las cosas:

> En la leve resistencia de la cosa, causada por el paso del tiempo y la pesantez material, en su roce con el cuerpo del que entra, se revela un cuerpo autónomo que se nos contrapone. […] La puerta de la tienda serbia es, literalmente, un objeto que se alza frente a nosotros; […] parte de una intensa comunicación momentánea de cuerpos, es más, sujeto de un acontecimiento espacial y concreto que tiene consistencia por sí mismo. […] Esta leve resistencia, la perceptible fuerza que las cosas más sobrias tienen por sí mismas, las hace reacias a ser representadas y las salva de desvanecerse al quedar bajo la disposición normalizada de la percepción[209].

Pero sus cosas auténticas, una vez que se han expresado lingüísticamente, es decir, una vez que se han vuelto signos, suenan a su vez como si fueran irreales y fantasmagóricas:

> Macizos tarros de miel oscuros como el bosque, gallinas para caldo grandes como pavos, nidos o coronas de pasta de un amarillo distinto, peces fluviales, muchos de ellos con afilada boca depredadora y otros muchos gordos como salidos de un cuento[210].

Este *mundo de los cuentos* es tan irreal como el mundo mediático. Su lenguaje extrañamente amanerado genera por sí mismo una especie de mundo virtual.

Las cosas mediáticas que zumban por el espacio sin ninguna gravedad y que están por todas partes y en ningún sitio también tendrían que haberle resultado fantasmagóricas a Handke. Ya le dieron mucho quehacer a Kafka. Los medios son para él fantasmas que privan al mundo de realidad, haciendo que resulte *inaprensible*:

> La facilidad de escribir cartas tiene que haber traído al mundo —considerado desde un punto de vista exclusivamente teórico— una terrible perturbación de las almas. Porque es una relación con fantasmas. […] ¡A quién se le ocurrió que la gente puede mantener relaciones por correspondencia! Uno puede pensar en una

> persona ausente y puede tocar a una persona presente; todo lo demás supera las fuerzas humanas. […] Los besos escritos no llegan a destino, son bebidos por los fantasmas en el camino. Y esa abundante alimentación hace que los fantasmas se multipliquen en forma tan desmesurada. La humanidad lo percibe y lucha contra eso; para eliminar en lo posible todo lo fantasmal que se interpone entre los hombres y para lograr una comunicación natural, para recuperar la paz de las almas, ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano. Pero ya es tarde; es obvio que esos inventos han surgido en plena caída. La otra parte es mucho más serena y fuerte: después del correo se inventó el telégrafo, el teléfono, la telegrafía sin hilo. Los fantasmas no morirán de hambre, pero nosotros sucumbiremos[211].

Entre tanto, los fantasmas de Kafka han inventado también la televisión, internet y el correo electrónico. Son vehículos incorpóreos, y por eso son tan fantasmagóricos. «Sucumbiremos»: eso también podría haberlo dicho Handke en vista de las cosas mediáticas que, incorpóreas e ingrávidas, revolotean zumbando por todo el planeta. Hacen que también resulte imposible el *verdadero testimonio*. Las noticias e imágenes mediáticas son fantasmas que procrean con independencia de los hombres:

> Porque es una relación con fantasmas —y no solo con el fantasma del destinatario, sino también con el propio— la que se va gestando bajo la mano que escribe, en esa carta y, más aún, en una serie de cartas de las cuales una corrobora a la otra y puede apelar a ella como testigo[212].

Todo esto son, dicho con palabras de Handke, reflejos fantasmagóricos sin referencia con la *realidad*:

> Casi todas las imágenes y crónicas de los últimos cuatro años […] me parecían que eran, […] y conforme pasaba el tiempo cada vez más […], meros reflejos de los enfoques visuales habituales y normalizados, como si se hubieran *convertido* en espejos en nuestras propias células ópticas, pero en cualquier caso no como un testimonio visual.

Los medios vuelven ciegos a los hombres. Engendran un mundo del que no se es testigo. Los medios no testimonian la *realidad*. Falsean el mundo y lo *convierten* en un espejo. Con sus «maquinaciones» ocultan su facticidad. Pero «ser ahí» es «estar arrojado». La existencia humana se debe a la «demanda del cielo supremo» y a la «protección de la tierra sustentante»[213]. Se trata por tanto de satisfacer esa demanda y de dejarse sustentar por aquello que trasciende al hombre. Ni la existencia humana ni el mundo son *factibles*. En ello consiste su facticidad. El hombre está definido y templado por «aquello que no cabe pensar por anticipado». En eso consiste su facticidad. Solo mientras el hombre tenga conciencia de su condición de haber sido arrojado y de su facticidad quedará protegido de convertirse en un «siervo» de las «maquinaciones». Según Heidegger, los hombres «obedecen a su procedencia». La distracción, que en *Ser y tiempo*

distraía a la existencia de la posibilidad del existir auténtico, hace a los hombres sordos para el lenguaje de la procedencia:

> El aliento del camino de campo solo seguirá hablando mientras queden hombres que, nacidos en su aire, puedan escucharlo. Son obedientes a su procedencia, pero no siervos de las maquinaciones. […] Amenaza el peligro de que los hombres de hoy sigan siendo sordos para su lenguaje. Lo único que llega a sus oídos es el ruido de los aparatos, que ellos tienen casi por la voz de Dios. Así es como el hombre se distrae y se desencamina. A los distraídos les parece que lo sencillo es uniforme[214].

El «libro» y el «espejo» hacen audible el lenguaje de la procedencia. El cine y la televisión, por el contrario, ensordecen el oído para tal lenguaje. Los hombres ensordecen y se distraen. El libro es un testimonio. La película, por el contrario, es una maquinación. La «jarra» y el «arado» remiten a la procedencia. No son «aparatos». La radio y la televisión, por el contrario, llevan a la apatridia. Heidegger construye un mundo *auténtico* en virtud de una distinción que es bastante arbitraria. Heidegger no tiene *serenidad con el mundo*. Su lenguaje de la Pasión es violento, en el sentido de que trabaja muy selectiva y excluyentemente. No es *afable*. Al fin y al cabo, del mundo no solo forman parte la «garza» y el «reno», sino también el ratón y Mickey Mouse.

UN ARTISTA DEL HAMBRE

> Para alcanzar el arte, e incluso casi diría que para desviarse hacia él, es necesario haberse roto primero el alma varias veces.
>
> ROBERT MUSIL

En una carta a Max Brod escribe Kafka:

> Escribir es un maravilloso y dulce salario, ¿pero a cambio de qué? Esta noche pasada vi con la claridad de una clase audiovisual infantil que es el salario por un servicio al diablo[215].

Escribir es una Pasión. Presupone un sufrimiento. El escritor recibe un salario por «ser pellizcado, apaleado y casi triturado por el diablo». Kafka concede que podría haber también «otra escritura», por ejemplo escribir «historias [...] a la luz del sol». Pero él mismo solo conoce esta escritura «por la noche, cuando el miedo no me deja dormir». Así es como vive sobre un «suelo débil o inexistente», «sobre una oscuridad de la que un poder oscuro emerge como le place y destruye mi vida sin preocuparse al percibir mis balbuceos». Kafka se pregunta si su vida sería mejor si dejara de escribir, y responde negativamente. La vida sería «mucho peor y totalmente insoportable» y tendría que terminar en la «demencia»:

> La existencia del escritor depende realmente del escritorio; en realidad, si pretende escapar de la demencia jamás debe alejarse del escritorio, tiene que aferrarse a él con uñas y dientes.

Así pues, la escritura conserva la vida, pero una vida que no es una verdadera vida: «La escritura me conserva, ¿pero no sería más correcto decir que conserva esta forma de vida?». La vida del escritor se asemeja a la muerte. No vive, sino que permanentemente muere. Lleva en sentido literal una vida en vista de la muerte: «Me he quedado en barro. No he convertido la chispa en fuego, sino que solo la he empleado para iluminar mi cadáver». El escritor tiene un «miedo horrible a morir, porque todavía

no ha vivido». No puede «mudarse a la casa» sin más. Su miedo a la muerte es por tanto ficticio, ya que todavía no ha vivido. ¿Cómo se puede tener miedo del final de la vida si todavía no se la conoce? Por eso se pregunta Kafka:

> ¿Con qué derecho me asusto de que la casa se derrumbe, yo, que nunca estuve en casa? ¿Acaso sé lo que antecedió al derrumbe? ¿Acaso no he emigrado y he abandonado la casa a todos los poderes malignos?

El escritor abandona la casa, se convierte en *peregrino* del desierto: «El desierto espiritual. Los cadáveres de las caravanas de tus días anteriores y tus días posteriores»[216]. El escritor es alentado por el deseo de *llegar*, de estar en casa, e incluso de *soñar* una casa:

> Me marché de casa y constantemente tengo que escribir a casa, aunque haga tiempo que todo hogar se haya desvanecido para toda la eternidad. Toda esta escritura no es más que la bandera de Robinson en la cota más elevada de la isla.

Escribir es escribir a casa. Es un peregrinaje a un hogar definitivo.

Escribir es una Pasión. Es un intento proseguido de salvación que, sin embargo, se torna en su contrario. El escritor encuentra la salvación en el hundimiento en sentido literal. La salvación resulta ser una huida del mundo y de su luz que, por su parte, conduce a la asfixia. El escritor cava para meterse en las profundidades creyendo salvar a un sepultado que posiblemente sea él mismo. De este modo se entierra vivo:

> No es que te hayas quedado sepultado en la mina y las masas rocosas te separen a ti, débil y aislado, del mundo y su luz, sino que tú estás afuera y quieres llegar hasta el sepultado y eres impotente frente a las piedras, y el mundo y su luz te hacen aún más impotente. Y a cada momento se asfixia aquel que tú quieres salvar, de modo que tienes que trabajar como un enajenado y él jamás se asfixiará, así que jamás deberás dejar de trabajar[217].

La relación de Kafka con el mundo es ante todo de miedo. El miedo hace imposible toda serenidad con el mundo. Su miedo a la muerte se irradia sobre todo. De este modo, también tiene miedo al cambio o a los viajes. La vida, que no es otra cosa que la iluminación de un cadáver, está condenada a un anquilosamiento mortal. El escritor entra en un círculo vicioso de la muerte: tiene miedo a la muerte porque no ha vivido, y no vive porque solo emplea la vida para iluminar el cadáver.

La imagen de Kafka del escritor es muy ambivalente. El escritor no es solo *homo doloris*, sino *homo delectionis*. No renuncia del todo al disfrute. La escritura es, justamente, un salario «dulce» por un servicio al diablo. Posiblemente sea más dulce que la vida a la que el escritor renuncia. El

propio escritor es una «construcción del afán de disfrute», que «siempre revolotea zumbando en torno a la propia figura o a una figura ajena […] y la disfruta». Así es como se entrega al disfrute de lo bello: «Esto es el escritor. […] Estoy aquí sentado en la cómoda postura del escritor, dispuesto a todo lo bello».

El escritor es también una construcción del autodeleite. Se llora y se corona *a sí mismo*. Nutre su cadáver de sus *dulces* lágrimas: el escritor «muere (o no vive) y se llora a sí mismo constantemente». En lugar de habitar el mundo, se habita *a sí mismo*. Pero el egoísmo, el aferrarse enfermizamente a sí mismo hace que la vida sea imposible: «Lo único que se necesita para vivir es renunciar al autodeleite». A Kafka lo sobrecoge reiteradamente un hondo arrepentimiento por no haber vivido: «Podría vivir y no vivo». Tampoco el arrepentimiento carece de autodeleite: «¿Por qué se arrepiente uno, por qué no cesa el arrepentimiento? ¿Para engalanarse y hacerse más atractivo? También por eso».

Lo que importa siempre es el deleite, ya sea el deleite propio o el ajeno. El escritor es, como afirma en otro pasaje, alguien que tiene que sufrir sustitutoriamente por toda la «humanidad». Es un mártir. Carga sobre sí solo con toda la culpa de la humanidad. Lleva la cruz sustitutoriamente. Pero al mismo tiempo hace que el pecado sea más deleitable: «Es el chivo expiatorio de la humanidad, permite que los hombres disfruten un pecado sin culpa, casi sin culpa». Recordemos de nuevo que el escritor es una «construcción del afán de disfrute». Por tanto, el escritor y la humanidad coinciden en el imperativo del deleite.

A la teoría de Kafka del escritor responde Max Brod:

> Tus comentarios sobre el escritor: pues bien, aunque somos amigos, nosotros dos correspondemos evidentemente a tipos distintos. Al escribir tú te consuelas de algo negativo, ya sea real o imaginario, pero en cualquier caso de algo que tú sientes como negativo de la vida. Pero al menos tú puedes escribir en la desgracia. En mi caso, la dicha y la escritura penden de un mismo hilo. Si ese hilo se rompe (¡y qué frágil es!) me hundo en la miseria. Sin embargo, en esta situación antes prefiero poder estrangularme que escribir. Tú dirás que escribir es tu método para estrangularte, etc. Pero ahí no hay ningún paralelismo. Pues yo desconozco justamente este método de estrangulamiento. Y yo solo puedo escribir si estoy en un gran equilibrio anímico. Desde luego este equilibrio nunca es tan grande como para que escribir me resulte prescindible. En esto coincidimos[218].

Kafka responde a eso que su relación con la escritura es totalmente distinta a su relación con la dicha, que para escribir él rehúye la dicha:

> Y sin duda esta diferencia consiste en que yo, si quizá alguna vez fui feliz de un modo que no fuera gracias a la escritura y a lo que guarda relación con ella (y no

> sé exactamente si alguna vez lo fui), justamente entonces no era capaz de escribir, a causa de lo cual todo, apenas se ponía en marcha, de inmediato se volteaba, pues la añoranza de escribir prevalece sobre todo. Sin embargo, de eso no cabe concluir que yo tenga un talento fundamental, innato y honroso para la escritura[219].

No es «honrosa» su renuncia a la dicha, porque él empeña la dicha a cambio de un deleite superior que se llama escribir. Encima su afán de disfrute capitaliza incluso el cadáver. Su miedo a la muerte posiblemente venga de que la muerte es lo totalmente distinto al afán de disfrute: «Mi vida fue más dulce que la de los otros, tanto más terrible será mi muerte». Mirándolo así, no hay ninguna diferencia fundamental entre la escritura que se basa en lo «negativo» y la que se funde del todo con la dicha. El escritor *ayuna* por la escritura, que promete un deleite superior. Se consagra fanáticamente el ayuno, e incluso al hambre.

La narración de Kafka *Un artista del hambre* relata una historia de la Pasión del escritor. La narración comienza con un diagnóstico de la época: «En los últimos años ha disminuido mucho el interés por los artistas del hambre». Así pues, se vive en una época que cada vez se interesa menos por la Pasión de pasar hambre, e incluso por la *Pasión en general*. Por otro lado, la Pasión del «mártir» del hambre tampoco es un puro sufrimiento, pues la renuncia al alimento lo hace *feliz*:

> Únicamente él sabía —ni siquiera ningún iniciado lo sabía— lo fácil que era pasar hambre. Era la cosa más fácil del mundo. Y no es que se lo callara, sino que no le creían o en el mejor de los casos lo tomaban por modesto, pero casi siempre por adicto a publicitarse.

El artista del hambre sufre sobre todo por la circunstancia de que siempre tiene que terminar anticipadamente su ayuno contra su voluntad. Su debilidad tras una fase de hambre no es más que la «consecuencia de haber finalizado prematuramente su ayuno». Las ponderaciones en función de la estrategia comercial son las únicas que fijan la duración del ayuno. La publicidad domina por completo la Pasión, de modo que le imputan falsamente ser «adicto a publicitarse». Sobre todo se trata de suscitar la mayor atención posible del «público»:

> El empresario había decretado cuarenta días como período máximo de ayuno. Nunca dejaba ayunar más tiempo que ese, ni siquiera en las grandes ciudades, y tenía buenos motivos para ello. Sabía por experiencia que durante aproximadamente cuarenta días se podía avivar cada vez más el interés de una ciudad con un aumento progresivo de la publicidad, pero que luego el público fallaba y se podía constatar una disminución esencial de la afluencia.

La Pasión de pasar hambre *como entretenimiento* obedece al dictado de la publicidad.

El interés de la «muchedumbre ávida de diversiones» disminuye constantemente. La falta de interés por la Pasión del hambre, por la Pasión en general, hace que el artista del hambre acabe en un circo. El mártir del hambre va pasando su miserable existencia en una jaula junto a los establos, hasta que también aquí acaba cayendo en un olvido absoluto.

Ya nadie se interesa por la Pasión del hambre:

> La gente se acostumbró a la anomalía de pretender suscitar en los tiempos actuales expectación por un artista del hambre, y con este acostumbramiento quedó dictada su sentencia. Podía pasar tanta hambre como quisiera, y de hecho lo hacía, que ya nada podría salvarlo y la gente pasaba de largo ante él. ¡Trata de explicarle a alguien el arte de pasar hambre!

Su jaula de la Pasión ya solo representa un «obstáculo en el camino que lleva a los establos»:

> Una vez la jaula llamó la atención de un vigilante, y este preguntó a los sirvientes qué hacía ahí sin utilizar y llena de paja podrida esa jaula a la que se podría dar buen uso. Nadie lo supo, hasta que al ver una pizarra con cifras uno se acordó del artista del hambre. Removieron la paja con unos palos y encontraron dentro al artista del hambre. «¿Aún sigues pasando hambre?», preguntó el vigilante.

A la pregunta del vigilante de por qué tiene que pasar hambre, de por qué no puede dejar de hacerlo, el artista del hambre le susurra al vigilante al oído una enigmática confesión:

> Porque no he podido encontrar una comida que me guste. Créeme que si la hubiera encontrado no habría armado tanto revuelo y me habría hartado a comer como tú y como todos.

Su arte del hambre resulta ser una *arte de la negatividad*. Niega *todo* alimento. Dice *no* a todo lo que *es*. Pero esta negatividad no genera un puro sufrimiento. Justamente en ella se basa su felicidad. El artista del hambre está «consagrado con excesivo fanatismo» al hambre.

Con esa enigmática confusión termina la historia de la Pasión del artista del hambre. Lo entierran junto con la paja. Su puesto lo pasa a ocupar una joven pantera. Ya cuando la meten en la jaula los implicados sienten un enorme alivio, un «descanso perceptible incluso para la sensibilidad más obtusa». El animal bien alimentado representa la figura opuesta al mártir del hambre y a la *Pasión* en general. De sus fauces brota una alegría que no tiene otro anhelo que vivir:

> Los vigilantes traían sin pensárselo dos veces el alimento que le gustaba; no

> parecía echar de menos ni siquiera la libertad; este cuerpo noble, dotado de todo lo necesario incluso casi para desgarrar, parecía portar también la libertad consigo; parecía que la libertad estuviera metida en algún lugar de su dentadura; y la alegría por vivir brotaba de sus fauces con una fogosidad tan fuerte que a los espectadores no les resultaba fácil resistirla. Pero hacían un esfuerzo, se apiñaban en torno a la jaula y no querían marcharse.

La «muchedumbre ávida de diversiones» acude ahora en masa a ver el feliz animal, esta nueva curiosidad del *circo*. La muchedumbre se identifica por completo con la alegría de vivir que brota con fuerte fogosidad de las fauces del animal. Evidentemente la afirmación hedonista de la vida permite descansar de la *Pasión de la negación*.

Tanto el animal hedonista como el artista del hambre llevan una existencia en presidio. Pero al parecer esta existencia no excluye la felicidad. Incluso quizá la presuponga. La joven pantera simboliza la felicidad sin Pasión, la alegría que no conoce más anhelo que vivir. Pero ciertamente resulta extraña o absurda una libertad que está metida en algún lugar de la dentadura. Sin embargo, no resulta menos problemática la libertad del mártir del hambre, que es la libertad de la negación. Y la felicidad del animal hedonista, una libertad que surge del disfrute digestivo, no es más aparente ni más engañosa que la dicha de la negación.

El arte como Pasión posiblemente sea siempre un arte del hambre, que hace que la negación de lo que *es* se transforme en un deleite. De este modo, el mártir del hambre recibe un «salario dulce y maravilloso» por la negatividad de su existencia. Básicamente el artista del hambre y el animal hedonista no se diferencian entre sí. El imperativo de la dicha los une profundamente.

SERENIDAD CON EL MUNDO

Un buen entretenimiento es uno de los medios que uno se procura para olvidar la ausencia de Dios.

George Steiner tiene un concepto enfático de arte: arte es trascendencia y metafísica. En su interior el arte es religioso. Nos pone en un «contacto sagrado» con lo que «trasciende»[220]. Es una «epifanía hecha forma». «Algo se deja entrever»[221]. Todo arte «de forzosa grandeza» —Steiner nombra expresamente a Kafka— «nos remite […] a una dimensión trascendente», «a lo que se experimenta, ya sea explícita —es decir, ritual, teológicamente, en virtud de una revelación— o implícitamente, como situado fuera del ámbito inmanente y puramente mundano»[222]. Un «hálito visionario de extrañeza»[223] aviva el arte. El arte conlleva siempre una «alteridad», un «aura de horror»[224]. El arte nos hace sentir que «somos vecinos cercanos de lo desconocido»[225].

También para Steiner es cierto que *el arte es una Pasión*. Únicamente la Pasión tiene acceso a la trascendencia:

> Nos guste o no, las sobrecogedoras y universales cosas inexplicables y el imperativo de búsqueda y aspiración, que también constituye el núcleo del hombre, nos sitúan en una vecindad inmediata con la trascendencia. La poesía, el arte y la música son el medio de esta vecindad[226].

Los artistas son *homines doloris*. Las «percepciones y configuraciones cognoscitivas en el juego de la noción metafísica, en el poema y en la música», dice Steiner, nos hablan «del dolor y la esperanza», de la «carne que sabe a ceniza». El duelo de la ceniza es el motor del arte. Todas las formas expresivas del arte son *formas de la Pasión*. «Han surgido de una inconmensurabilidad de la espera y de la expectativa»[227]. El verdadero arte como Pasión tiene presente la muerte. Su «seriedad» se debe al ser para la muerte. Una resistencia heroica a la mortalidad caracteriza el arte como Pasión. Por el contrario, el entretenimiento es inmanencia. No está cargado de potencial metafísico. Por eso es efímero y está consagrado a morir.

En lo referente a la teologización del arte Adorno está muy cerca de Steiner, pero piensa de manera mucho más diferenciada que él. A pesar de su propensión a la *Pasión absoluta* reconoce un cierto punto de convergencia entre el arte y el entretenimiento. Citemos de nuevo sus palabras: «La diversión, totalmente desinhibida, no sería solo lo opuesto al arte, sino también el extremo que lo toca». Cuando el entretenimiento también se desinhibe por su parte hasta convertirse en una pasión llega a tocar el arte. No solo la sublimación teológica del arte, sino del mismo modo también la desinhibición teológica del entretenimiento carece de *serenidad*. El puro sentido y el puro sinsentido convergen en una histeria.

La historia del arte no es forzosamente una historia de la Pasión. El dolor, el miedo y la soledad no son las únicas fuerzas motrices para la producción de formas artísticas. El presente del arte no tiene por qué consistir en remitir a la trascendencia. El *arte de la inmanencia* o el *arte de lo efímero* no es una contradicción. También le es inherente una relación totalmente distinta con la muerte y la finitud. Su expresión no es ni el reflejo del cadáver iluminado ni la resistencia heroica a la muerte. La Pasión kafkiana que lleva a la muerte tiene que dejar paso a una inocencia consciente. Robert Rauschenberg explica en una conversación su relación con la muerte:

> BARBARA ROSE: En tus cuadros no hay muerte. […] Es interesante que a lo largo de todos los años en los que continuamente has emprendido nuevas direcciones en tu trabajo artístico jamás hayas acabado haciendo cuadros sobre la muerte.
>
> ROBERT RAUSCHENBERG: Siempre he dicho que la muerte no tiene nada que ver con la vida. Son dos cosas distintas, y así debe ser. Si eso es inocente, entonces así debe ser. E inocencia no significa virginidad. La virginidad solo se tiene una vez. La inocencia hay que conservarla cada día[228].

Para Rauschenberg el arte no se define fuera del mundo, «fuera del ámbito inmanente y puramente mundano». Su arte es un *arte de la inmanencia*. No se aparta del mundo. Su arte se caracteriza por una afabilidad serena, por una «ternura» con el mundo: «Cierto. El nivel siguiente es la ternura. Aunque esté pasada de moda, eso no me impide enamorarme de ella»[229]. El arte de la inmanencia de Rauschenberg habita, corona, sublima lo cotidiano, lo efímero, lo finito. Si su arte es en general religioso, entonces se trata de una religión de la inmanencia o de la cotidianidad. Se trata de descubrir la espiritualidad de lo cotidiano, de lo discreto y de lo efímero. El artista hurga en el mundo, se vuelve amorosamente a las cosas cotidianas y narra la historia *de ellas*:

> Me gusta la experiencia de que una camisa se altera cuando se la saca al sol o cuando uno nada con ella o cuando un perro duerme encima. Me gusta la historia de los objetos[230].

Rauschenberg se distancia continuamente del arte de la trascendencia y de su *pathos* metafísico y religioso. También le resultaría muy chocante aquella *Pasión de la verdad* que es típica de Barnett Newman. Según Newman, la tarea del arte consiste en «sonsacarle la verdad a la nada»[231].

Arte significa *vida*. Vivir significa, y en eso Kafka sin duda tiene razón, renunciar al «autodeleite». Se trata por tanto de evitar la repetición del yo:

> No quiero que mi personalidad se vuelva nítida en la imagen. Por eso siempre tengo puesta la televisión. Y las ventanas abiertas[232].

Rauschenberg deja las ventanas abiertas para que ninguna interioridad monádica obstruya su mirada al mundo. La televisión des-*interioriza* el yo, lo *desvía* hacia el mundo. *Des-apasiona* el yo. Es, por así decirlo, un instrumento para una distracción original. Uno es distraído de sí mismo y su atención es desviada al mundo. Evidentemente Rauschenberg hace un uso espiritual de la televisión. El arte es una *distracción que desvía nuestra atención* expresamente *hacia el mundo*. Las ventanas abiertas deben contrarrestar el hundimiento monádico en la *interioridad sin mundo*. El arte no tiene por qué surgir necesariamente de una vida que no se distraiga y que tenga presente la muerte. Rauschenberg comenta contra los artistas que solo pintan sus pesadillas, que solo habitan y enguirnaldan su interioridad:

> Opino que cuando trabajo miro a mi alrededor y absorbo lo que me rodea. Si he absorbido algo, si he tocado algo, si he movido algo, entonces comienza algo[233].

Se trata de desviar la atención del yo a *las cosas que hay ahí afuera*. Esta distracción penetra también el cuerpo: «Quiero liberar mi cuerpo, mi cabeza y mis pensamientos de mi ego»[234]. Precisamente esta liberación es la que no consiguió Kafka: «Escribir no me ha servido para rescatarme. Toda mi vida he estado muriendo y ahora moriré de verdad»[235]. También el miedo a la muerte en el que cayó Kafka guarda relación con una hipertrofia del yo:

> Además tengo que liberarme de mis miedos. Así es como podría mover libremente toda la energía que surge de la corporalidad. Creo que los miedos son lo mismo que el ego. Quizá ambas cosas estén emparentadas[236].

Menos ego significa más mundo. Y menos miedo significa más serenidad. La relajada relación que Rauschenberg tiene con el entretenimiento se basa

también en la *serenidad con el mundo*:

> Me gusta la televisión y siempre la tengo puesta. No me gusta cuando la gente cambia constantemente de canal e interrumpen los programas. Prefiero tragarme entero un programa malo[237].

Rauschenberg señalaría que el entretenimiento también forma parte del mundo, que el televisor es *también* una ventana al mundo y que por eso lo deja puesto, igual que deja abierta la ventana, para que pueda dar su aprobación al entretenimiento sin ya por ello sucumbir a él. Su lema es *no excluir nada*:

> BARBARA ROSE: Realmente tienes la necesidad de verlo todo e incluirlo todo.
>
> ROBERT RAUSCHENBERG: Creo que se trata exactamente de eso.
>
> BARBARA ROSE: Pero también está la necesidad de no excluir nada. Hay que meterlo todo. Incluir en lugar de excluir[238].

Ser afable significa también «incluirlo todo». El lema del arte de Rauschenberg es: preparar una *afable recepción* al mundo y sus cosas. Por el contrario, el arte como Pasión es muy selectivo o excluyente. La afabilidad no es propia de él. El *arte de la afabilidad* de Rauschenberg explora un mundo distinto, una *cotidianidad* distinta, que es inasequible tanto al arte de la Pasión como al entretenimiento. Ni la Pasión ni el entretenimiento conocen el *echar una mirada afable alrededor*. Están aquejados de una ceguera. No conocen la *serena afabilidad hacia el mundo*.

El arte de la afabilidad de Rauschenberg *participa* del mundo. Es *uno* de los posibles accesos al mundo. En este sentido no existiría una prioridad absoluta del arte. También la televisión es un acceso, una ventana al mundo, que por eso Rauschenberg deja siempre abierta. Los programas de televisión también *contienen mundo*. Rauschenberg objetaría a Heidegger que la televisión no significa forzosamente pobreza de mundo, que el mundo de Heidegger tiene su propia pobreza, que excluye muchas cosas, que al pensamiento de Heidegger le es inherente una peculiar distancia al mundo y que Heidegger no conoce ninguna *serenidad con el mundo*. Tampoco al cabo de quince años ha cambiado fundamentalmente su relación con el televisor. Lo único que le provoca desasosiego es la muerte, que desde entonces tiene más próxima:

> «Casi en cada habitación hay una televisión que está puesta veinticuatro horas al día. […] Simplemente las necesito. Si se estropearan todas, eso vendría a ser como la muerte. Me quedaría aislado de todo. Entonces ya solo me quedaría el arte»[239].

UNA METATEORÍA DEL ENTRETENIMIENTO

Disfrute usted EL TIEMPO.

DIE ZEIT

¿Qué es entonces entretenimiento? ¿Cómo se puede explicar que en nuestros días parezca impregnarlo *todo: «Infotainment, edutainment, servotainment, confrotainment*, drama documental»?[240] ¿Qué es lo que engendra estos «formatos híbridos» del entretenimiento, que cada vez son más numerosos? ¿El entretenimiento del que hoy tanto se habla no es más que un fenómeno conocido desde hace tiempo que en nuestros días, por el motivo que sea, cobra más relevancia pero sin anunciar nada nuevo?

> Uno puede darle todas las vueltas que quiera: a los hombres les gusta entretenerse, ya sean solos, con otros, a costa de otros y de cualquier cosa, y se chiflan por historias llenas de aventuras, por imágenes coloridas, por una música marchosa y por juegos de todo tipo, o dicho brevemente, por una *communication light*, por participar sin ceremonias y sin grandes pretensiones ni reglas. Supuestamente eso ya fue siempre así, y seguirá siendo así mientas sigamos programados para la sensación de placer y la sociabilidad[241].

¿La ubicuidad del entretenimiento de hoy no remite entonces a ningún proceso inusual, a ningún acontecimiento singular que no hubiera habido antes? ¿O después de todo se anuncia algo extraordinario que caracteriza o constituye el *hoy*? «Está claro que todo es entretenimiento»[242]. Pero no está tan claro. No está nada claro que hoy todo deba ser entretenimiento. ¿Qué sucede aquí? ¿Nos hallamos ante una especie de cambio de paradigma?

Recientemente ha habido muchos intentos de elaborar un concepto del entretenimiento. Pero parece que en el fenómeno del entretenimiento hay algo que se resiste tenazmente a ser fijado conceptualmente. De este modo impera una cierta perplejidad en relación con la definición conceptual. Esta dificultad no se puede eludir sin más con una historización del fenómeno:

> A menudo conviene empezar con el desarrollo histórico, porque eso es casi siempre más revelador que comenzar con una definición. Como tantos otros fenómenos el entretenimiento comenzó en el siglo XVIII, porque solo en el siglo XVIII surgió la diferencia entre trabajo y ocio en sentido moderno[243].

La nobleza no necesitaba entretenimiento porque no hacía un trabajo regulado. Los eventos que organizaban los nobles, tales como conciertos o representaciones teatrales, eran «más bien actividades comunitarias que entretenimientos». Si no hay trabajo regulado tampoco hay ocio. Y si no hay ocio tampoco hay entretenimiento. Según esta tesis, el entretenimiento es una actividad con la que se llena el tiempo libre. Después de todo, así es como se define el ocio. Justamente esta definición implícita del fenómeno construye su presunta facticidad histórica. Es paradójico que a la historización, que debería servir para hacer superflua la definición, le anteceda una definición. Más convincente, o *por lo menos* libre de contradicción, sería la tesis de que desde siempre hubo entretenimientos; los griegos

> no solo representaban teatros, sino que, como hacían los pretendientes de Penélope, tocaban con lira música ligera; y Nausícaa se lo estaba pasando bien con sus amigas jugando a la pelota cuando la ola lanzó a Odiseo a la playa. Las monarquías medievales no solo construían monasterios, sino que también mantenían a bufones[244].

No tiene mucho sentido afirmar que los griegos o los romanos desconocían los entretenimientos porque en aquella época no se hacía la distinción entre trabajo y ocio.

La ubicuidad del entretenimiento no se puede explicar simplemente en función de que cada vez hay más ocio, de que el entretenimiento cada vez cobra más relevancia a causa de un aumento del tiempo libre. Lo peculiar del actual fenómeno del entretenimiento consiste más bien en que rebasa con mucho el fenómeno del ocio. Por ejemplo, el *edutainment* no se refiere en primer lugar al ámbito del ocio. La ubicuidad del entretenimiento se expresa como su totalización, que suprime justamente la distinción entre trabajo y ocio. Neologismos como *labotainment* o *theotainment* tampoco serían un oxímoron. La moral sería un *allotainment*. Surge así una *cultura de las inclinaciones*. Aquella historización que sitúa el entretenimiento en el siglo XVIII no acierta de ningún modo a captar la peculiaridad *histórica* del *actual* fenómeno del entretenimiento.

En la actualidad se señala a menudo la ubicuidad del entretenimiento:

> El concepto de «entretenimiento», extrañamente cambiante y ambiguo, es de entrada un concepto neutral y abierto. También la información puede ser

> entretenida, e incluso el saber y el trabajo, y hasta el propio mundo[245].

¿Hasta qué punto el mundo mismo puede ser entretenido? ¿Se anuncia aquí una nueva comprensión del mundo o de la realidad? ¿El cambiante y ambiguo concepto de entretenimiento posiblemente remita a un acontecimiento especial que conduce a una totalización del entretenimiento? Si incluso el trabajo mismo tiene que ser entretenido, entonces el entretenimiento se desprende por completo de su referencia a aquel ocio como fenómeno histórico, es decir, como fenómeno que surgió en el siglo XVIII. El entretenimiento es entonces mucho más que la actividad con la que se mata el tiempo libre. Incluso sería concebible un *cognitainment*. Este desposorio híbrido de saber y entretenimiento no está forzosamente vinculado al ocio. Más bien formula una relación totalmente distinta con el saber. El *cognitainment* se opone al *saber como Pasión*, es decir, al saber que se sublimó como un fin en sí mismo, y que incluso se teologizó o se teleologizó.

También para Luhmann el entretenimiento no es más que un «componente moderno de la cultura del tiempo libre, que tiene como función eliminar el tiempo que sobra»[246]. Para definir el entretenimiento Luhmann toma como modelo el juego. Los entretenimientos son como juegos, son «episodios» en la medida en que la realidad que en ellos se concibe como juego y que se extrae de la realidad normal tiene una limitación temporal:

> Durante el juego, no es que se pase a otro modo de conducción de la vida, sino únicamente se está entretenido sin estar cargado de otras cosas y sin dar oportunidad a otras cosas. En cada jugada algo queda marcado como juego, y puede de súbito romperse, cuando se toma en serio. El gato salta sobre el tablero de ajedrez[247].

Evidentemente Luhmann tampoco se ha enterado de la novedad del fenómeno actual del entretenimiento. El entretenimiento rompe aquella limitación temporal y funcional. Ya no es meramente «episódico», sino que, por así decirlo, se vuelve crónico, es decir, ya no parece concernir solo a la libertad, sino al propio tiempo. Así pues, no hay ninguna diferencia entre el gato y el tablero de ajedrez. Es más, el propio gato se consagra al juego. Tras la ubicuidad del entretenimiento posiblemente se esconda una totalización que se va imponiendo poco a poco. Mirándolo así, el entretenimiento está engendrando, más allá de episodios aislados, un nuevo «estilo de vida», una nueva experiencia del mundo y del tiempo en general. Según Luhmann, un sistema construye su propia realidad con

ayuda de un código binario. Por ejemplo, del sistema de la ciencia es constitutiva la distinción entre *verdadero/falso*. El código binario decide qué es *real*. El sistema de los medios de masas, entre los que además de los ámbitos de las noticias y la publicidad se encuentra también el entretenimiento, opera con el código binario *información/ no-información*:

> Cada uno de estos ámbitos utiliza el código *información/no-información*, aunque en distintas versiones. Pero se diferencian entre sí, en razón de los criterios con los que seleccionan la información[248].

El entretenimiento selecciona la información en función de criterios distintos a los que emplean las noticias o la publicidad. Pero el código binario información/no-información es demasiado general, demasiado impreciso, como para marcar lo peculiar del entretenimiento o también de los medios de masas, pues la información, según Luhmann, es constitutiva de la *comunicación en general*. Esta no es por tanto nada específico de los medios de masas. *Toda* comunicación presupone que una información se selecciona, se comunica y se comprende. Además, como mero ámbito parcial de los medios de masas el entretenimiento lleva una existencia marginal. Por tanto, Luhmann no puede percibir ni explicar la ubicuidad del entretenimiento, que hace que este rebase con mucho el ámbito de los medios de masas.

Por ejemplo, el *edutainment* no se limita al sistema de los medios de masas, en el que Luhmann incluye el entretenimiento. En realidad pertenece al sistema de la educación. En la actualidad, el entretenimiento parece acoplarse a todo sistema social y modificarlo correspondientemente, de modo que los sistemas generan sus propias formas de entretenimiento. Precisamente el *infotainment* difumina la frontera entre noticias y entretenimiento como ámbitos parciales de los medios de masas. La teoría de sistemas de Luhmann no es capaz de registrar aquellos formatos híbridos. El entretenimiento se sale de aquella «clausura ficticia» que lo distingue de las noticias. Además, no siempre viene dado de forma inequívoca el «marco externo»[249], que hace ver que se trata de un entretenimiento, de un juego. Al fin y al cabo es posible que el mundo mismo se convierta en un tablero de ajedrez. El salto del gato no sería entonces más que una *jugada*. El marco de la «pantalla» marca las películas de ficción como entretenimiento, pero igualmente incluye las noticias. Ya la igualdad del marco externo hace que el entretenimiento y las noticias se mezclen. También se va borrando cada vez más la frontera entre «realidad real» y «realidad ficticia», que marca el entretenimiento. Hace ya

tiempo que el entretenimiento se ha hecho también con la «realidad real». Modifica todos los sistemas sociales sin marcar expresamente su propia presencia. Parece establecerse así un *hipersistema* que es coextenso con el *mundo*. El código binario *entretenido/no-entretenido*, en el que tal hipersistema se basa, tiene que decidir qué es *idóneo para entrar a formar parte del mundo* y qué no, es más, qué *es* en general.

El entretenimiento se eleva a un nuevo paradigma, a una nueva fórmula del mundo y del ser. Para *ser*, para formar parte del *mundo*, es necesario resultar entretenido. Solo lo que resulta entretenido es *real* o *efectivo*. Ya no es relevante la diferencia entre realidad ficticia y real, a la que aún se aferra el concepto de entretenimiento de Luhmann. La *realidad* misma parece ser un *efecto* del entretenimiento.

Al espíritu de la Pasión podrá parecerle que la totalización del entretenimiento es una decadencia. Pero en el fondo la Pasión y el entretenimiento están hermanados. El presente estudio remite muchas veces a su convergencia oculta. No es casualidad que el artista del hambre de Kafka como personaje de la Pasión y su animal hedonista, a pesar de su diferente comprensión del ser y de la libertad, habiten *la misma jaula*. Vienen a ser dos figuras que *siempre se irán alternando* en el mismo *circo*.

BYUNG-CHUL HAN (Seúl, Corea del Sur, 1959) Byung-Chul Han estudió metalurgia en Corea antes de mudarse a Alemania, en la década de 1980, para estudiar filosofía, literatura alemana y teología católica en Friburgo y Múnich.

En una entrevista explicó: «Al final de mis estudios [de metalurgia] me sentí como un idiota. Yo, en realidad, quería estudiar algo literario, pero en Corea ni podía cambiar de estudios ni mi familia me lo hubiera permitido. No me quedaba más remedio que irme. Mentí a mis padres y me instalé en Alemania pese a que apenas podía expresarme en alemán. […] Yo quería estudiar literatura alemana. De filosofía no sabía nada. Supe quiénes eran Husserl y Heidegger cuando llegué a Heidelberg. Yo, que soy un romántico, pretendía estudiar literatura, pero leía demasiado despacio, de modo que no pude hacerlo. Me pasé a la filosofía. Para estudiar a Hegel la velocidad no es importante. Basta con poder leer una página por día».

Recibió su doctorado en Friburgo con una disertación sobre Martin Heidegger, en 1994. En 2000, se incorporó al Departamento de Filosofía de la Universidad de Basilea, donde completó su habilitación. En 2010 se convirtió en miembro de la facultad *Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe*, donde sus áreas de interés fueron la filosofía de los siglos XVIII, XIX y XX, la ética, la filosofía social, la fenomenología, la antropología cultural, la estética, la religión, la teoría de los medios, y la filosofía intercultural. Desde

2012, es profesor de estudios de filosofía y estudios culturales en la Universidad de las Artes de Berlín (UdK), donde dirige el Studium Generale, o programa de estudios generales, de reciente creación.

Han es autor de dieciséis libros, de los cuales los más recientes son tratados acerca de lo que él denomina la «sociedad del cansancio» (*Müdigkeitsgesellschaft*), y la «sociedad de la transparencia» (*Transparenzgesellschaft*), y sobre su concepto deShanzai, neologismo que busca identificar los modos de la deconstrucción en las prácticas contemporáneas del capitalismo chino.

El trabajo actual de Han se centra en la «transparencia» como norma cultural creada por las fuerzas del mercado neoliberal, que él entiende como el insaciable impulso hacia la divulgación voluntaria de todo tipo de información que raya en lo pornográfico. Según Han, los dictados de la transparencia imponen un sistema totalitario de apertura a expensas de otros valores sociales como la vergüenza, el secreto y la confidencialidad.

Hasta hace poco, Han se negaba a dar entrevistas de radio y televisión, y raramente divulga en público sus detalles biográficos o personales, incluyendo su fecha de nacimiento.

Índice de contenido

Cubierta

Buen entretenimiento

Prólogo a la segunda edición alemana

Prólogo

Dulce cruz

Sueños de mariposas

Sobre el lujo

Satori

Entretenimiento moral

Un sano entretenimiento

Ser como pasión

Un artista del hambre

Serenidad con el mundo

Una metateoría del entretenimiento

Sobre el autor

Notas

Notas

[1] «Pasión» en castellano, igual que en alemán *Passion*, es un término equívoco: por un lado significa «padecimiento», y por antonomasia el sacrificio de Cristo, mientras que por otro lado significa «apasionamiento y fuerte inclinación», y así hablamos de los *hobbies* como pasiones. Aunque los respectivos contextos indican bastante bien en cada caso el sentido en que se usa el término, para evitar equívocos se ha traducido *Passion* como «Pasión», en mayúscula, cuando se emplea con su sentido sacrificial; como «apasionamiento» cuando se emplea con su sentido de inclinación, preferencia o incluso de *hobby*; y como «pasión», en minúscula, cuando se juega intencionadamente con la ambigüedad del término. *(N. del. T.)*. <<

[2] C. Gerber, *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen*, Dresde, 1732, p. 284. <<

[3] Ibíd., p. 283. <<

[4] Citado según C. S. Terry, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt del Meno, Insel, 1985, p. 154. <<

[5] W. Gurlitt, *Johann Sebastian Bach*, Kassel, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1980, p. 54. <<

[6] C. Gerber, *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen*, *op. cit.*, p. 282. <<

[7] Ibíd., p. 289. <<

[8] Ibíd., p. 279. <<

[9] Ibíd. <<

[10] Ibíd. <<

[11] Ibíd., p. 285. <<

[12] Ibíd., pp. 288 s. <<

[13] Cfr. C. Bunners, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des* 17. *Jahrhunderts*, Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht, 1966, p. 65. <<

[14] Ibíd., p. 129. <<

[15] Cfr. G. Busch y W. Miersemann (eds.): *«Geistreicher» Gesang. Halle und das pietistische Lied*, Tubinga, Max Niemeyer, 1997, p. 205. <<

[16] T. Großgebauer, *Drey Geistreiche Schriften. Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion*, vol. 1, Frankfurt del Meno, 1710, p. 215. <<

[17] Ibíd., p. 192. <<

[18] Ibíd., p. 191. <<

[19] Cfr. G. Busch y W. Miersemann (eds.), *«Geistreicher» Gesang*, *op. cit.*, p. 102. <<

[20] Emil Platen señala el «inusual hecho» de que en la portada de su partitura Bach remarcara expresamente con signos de caligrafía el nombre del libretista. Cfr. E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel, DTV/Bärenreiter, 1991, p. 72. <<

[21] R. F. von Liliencron, *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. 11, Leipzig, 1880, p. 784. <<

[22] *Bach-Dokumente*, edición del *Bach-Archiv Leipzig*, vol. 1, Kassel, 1963, p. 334. <<

[23] Cfr. F. E. Niedt, *Musicalische Handleitung*, Hamburgo, 1710, cap.II. <<

[24] Cfr. E. Platen, *Die Matthäus-Passion*, *op. cit.*, p. 218. <<

[25] Cfr. M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im* 19. *Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Ratisbona, Bosse, 1967, p. 40. <<

[26] F. Nietzsche, *Briefe*, vol 1, Berlín, De Gruyter, 1977, p. 120. <<

[27] Cfr. Íd., *Humano, demasiado humano*, Madrid, Akal, 1996, p. 144. <<

[28] Íd., *Obras completas: Volumen I. Escritos de juventud*, Madrid, Tecnos, 2016, p. 82. <<

[29] Íd., «El caso Wagner», en *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 195. <<

[30] Ibíd., p. 190. <<

[31] F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1885-1889), vol. 4, Madrid, Tecnos, 2008, p. 238. <<

[32] Ibíd., p. 247. <<

[33] F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1885-1889), vol. 4, Madrid, Tecnos, 2008, p. 624. <<

[34] Platón, *Las Leyes*, 700e. <<

[35] Según una teoría del *kitsch*, la amorosa expresión «¡Jesús mío, buenas noches!» o el diminutivo «Jesusito» («¡Oh dulce Jesusito!», Bach, Schemelli, *Libro de cantos*, BWV 493) testimoniarían ya que se trata de un «cursi deleite» musical. Cfr. L. Giesz, *Fenomenología del Kitsch*, Barcelona, Tusquests, 1973, p. 63: «El *kitsch* religioso es un verdadero filón para el ingenio del *kitsch*: le permite enfrentarse con lo más trascendente —Dios, santos—, no con visión numinosa (R. Otto), sino con sentimentalidad íntima. Dios —el Otro absoluto— se convierte en el "Dios amado", en el "dulce" y "adorable Niño Jesús"». <<

[36] H. Heine, *Reisebilder. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Hamburgo, Hoffmann und Campe, 1986, p. 48 [trad. cast.: *Cuadros de viaje; Los dioses en el exilio*, Madrid, Cátedra, 2015]. <<

[37] R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, vol. 1, Leipzig, Georg Wigand's Verlag, 1914, p. 127. <<

[38] E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, Múnich, Winkler, 1977, p. 366. <<

[39] A. Wendt, *Rossini's Leben und Treiben*, Leipzig, 1824, pp. 394 s. <<

[40] R. Wagner, *Publikum und Popularität. Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, vol. 10, Berlín, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1914, p. 76. <<

[41] Ibíd., pp. 75 s. <<

[42] R. Wagner, *Oper und Drama. Gesammelte Schriften*, vol. 3, Berlín, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1914, p. 280 [trad. cast.: *Ópera y drama*, Madrid, Akal, 2013]. <<

[43] Ibíd., p. 255. Bernd Sponheuer analiza detalladamente la controversia entre Beethoven y Rossini en su monografía *Musik als Kunst und Nicht-Kunst*, Bärenreiter, Kassel, 1987. <<

[44] Ibíd., p. 312. <<

[45] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, Madrid, Trotta, 2016, p. 310. <<

[46] A. Wendt, *Rossini's Leben und Treiben*, Leipzig, Voß, 1824, p. 324. <<

[47] Ibíd., p. 327. En su autobiografía Grillparzer recuerda que Rossini argumentó su decisión de no componer más alegando entre otras cosas que ya no había nadie que pudiera «cantar». <<

[48] Ibíd., p. 325. <<

[49] Ibíd., p. 343. <<

[50] Ibíd., pp. 237 s. <<

[51] Ibíd., p. 342. <<

[52] G. W. F. Hegel, *Briefe*, vol. 3, Hamburgo, Felix Meiner, 1954, p. 65. <<

[53] Íd., *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke in zwanzig Bänden*, vol. 15, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1970, p. 210 [trad. cast.: *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007]. <<

[54] Íd., *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke in zwanzig Bänden*, vol. 13, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1970, p. 20 [trad. cast.: *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007]. <<

[55] Ibíd., pp. 20 s. <<

[56] Ibíd., p. 24. <<

[57] Ibíd., p. 25. <<

[58] G. W. F. Hegel, *Briefe*, *op. cit.*, pp. 73 s. <<

[59] Íd., *Jenaer kritische Schriften. Werke in zwanzig Bänden*, vol. 2, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1970, p. 128. <<

[60] Íd., *Briefe*, *op. cit.*, p. 71. <<

[61] F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, Caracas, Monte Ávila, 2016, p. 79. <<

[62] T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 19, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 2004, p. 548. <<

[63] R. Wagner, *Oper und Drama*, *op. cit.*, pp. 249 s. <<

[64] Ibíd., p. 260 <<

[65] Ibíd., p. 250 <<

[66] Ibíd., p. 60. <<

[67] Ibíd., p. 254. <<

[68] Ibíd., p. 158. <<

[69] Ibíd., p. 250. <<

[70] F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, *op. cit.*, p. 79. <<

[71] R. Wagner, *Oper und Drama*, *op. cit.*, p. 255. <<

[72] Íd., *La obra de arte del futuro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2000, p. 35. <<

[73] Ibíd., p. 44. <<

[74] Ibíd., p. 49. <<

[75] Ibíd., pp. 36 s. <<

[76] Ibíd., p. 41. <<

[77] F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1875-1882), vol. 2, Madrid, Tecnos, 2008, p. 201. <<

[78] Íd., *Aurora: Reflexiones sobre los prejuicios morales*, Barcelona, Alba, 1999, p. 278. <<

[79] Íd., *Fragmentos póstumos* (1875-1882), vol. 2, *op. cit.*, p. 579. <<

[80] T. W. Adorno, *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1987, p. 118. <<

[81] T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2016, p. 186. <<

[82] Cfr. B. Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von «hoher» und «niederer» Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel, Bärenreiter, 1987. Cuando los intereses de poder y de dominación se apropian del arte, este experimenta además una jerarquización. Pero en el ámbito cultural del Lejano Oriente los intereses de poder y de dominación no pueden apropiarse sin más del arte. La idea que el Lejano Oriente tiene de lo bello no es adecuada para la representación del poder, pues, a diferencia por ejemplo de lo bello en Platón, dicha idea de lo bello no representa lo perfecto o lo inalterable. *Wabi*, palabra con la que los japoneses designan la sensación de lo bello, remite justamente a lo incompleto, lo pasajero o lo fugaz. Según esa idea, las flores del cerezo no son bellas cuando están henchidas, sino en el momento de la caída: «Si uno no se desvaneciera como rocío sobre los campos de Adashi ni transcurriera fugazmente como el humo sobre la montaña de Toribe, sino que viviera eternamente, ¿cómo podría concebir la mágica melancolía que circula por todas las cosas? Precisamente su inconsistencia es lo que hace el mundo tan hermoso» (Yoshida Kenkô, *Betrachtungen aus der Stille*, Frankfurt del Meno, Insel, 1985, p. 10 [trad. cast.: *Tsurezuregusa: ocurrencias de un ocioso*, Madrid, Hiperión, 1986]). A ningún potentado le gustaría identificarse por completo con la apariencia pasajera y fugaz de lo bello. También el famoso maestro del té Rikyû comenta que los cuencos de té deberían parecer «no del todo perfectos». No entiende a los hombres «a los que incluso el más mínimo fallo desagrada» (Sokei Nambô, «Aufzeichnungen des Mönchs Nambô», en Toshihiko y Toyo Izutzu, *Die Theorie des Schönen in Japan*, Colonia, DuMont Buchverlag, 1988, pp. 176-202, aquí p. 188). <<

[83] Cfr. D. Krusche, (trad.): *Haiku. Japanische Gedichte*, Múnich, DTV, 1994, p. 121: «El haiku no es concebible sin el zen, es más, apenas hay testimonios literarios de la cultura japonesa del zen más validos que los haikus». <<

[84] R. H. Blyth, Haiku, vol. 1, Tokyo, 1949/52, p. VII. <<

[85] R. Barthes, *El imperio de los signos*, Barcelona, Mondadori, 1990, p. 104. <<

[86] Ibíd. <<

[87] Ibíd., p. 112. <<

[88] Ibíd., p. 100. <<

[89] Sôkan (1394-1481), en J. Uhlenbrook, (trad.), Haiku. Stuttgart, Reclam, 1995, p. 240. <<

[90] Teitoku (1571-1654), en ibíd., p. 242. <<

[91] También de una reunión de sociedad salió el famoso haiku de Basho: «La vieja charca. / La rana salta adentro. / Chapoteo del agua». Si se presta atención, este haiku tiene también un elemento humorístico. El siguiente haiku de Basho alude también a un *Satori*: «No hay más que pulgas y piojos. / Y por si fuera poco al lado de mi almohada / se orina un caballo». <<

[92] Issa (1763-1827), en J. Uhlenbrook, (trad.), Haiku, *op. cit.* <<

[93] Cfr. P. Pörtner, «*mono. Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge. Anmerkungen zur Geschichte der Wahrnehmungen in Japan*», en R. Eberfeld y G. Wohlfahrt (eds.), *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*, Colonia, Chôra, 2000, pp. 211-226, aquí p. 217: «La estética japonesa es cosmovisión y estilo de vida. Tradicionalmente el arte de aquí está más "integrado" en la vida cotidiana que como sucede con el arte occidental, e incluso quizá ni siquiera sea arte en el sentido marcadamente occidental». **<<**

[94] El influjo del moralismo confuciano sobre el arte fue en Japón mucho menor que en China o en Corea. A esta circunstancia se debe también la estetización más intensa del entorno vital en Japón. <<

[95] Por ejemplo, la pintura china rara vez hace crítica social. Cfr. R. Goepper, *Vom Wesen chinesischer Malerei*, Múnich, Prestel, 1962, p. 101. <<

[96] F. Schiller, *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. Sämtliche Werke*, vol. 5, Múnich, Hanser, 1962, p. 537. <<

[97] R. Wagner, *Oper und Drama*, *op. cit.*, p. 255. <<

[98] La producción de imágenes eróticas constituía la base económica de los pintores de Ukiyo-e y sus editores. Continuamente se prohibían las imágenes eróticas, pero solo en 1869 se prohibieron alegando que son obscenas, y eso sucedió en el marco de una apresurada asimilación de nociones morales occidentales. Cfr. F. B. Schwan, *Handbuch japanischer Holzschnitt*, Múnich, Iudicium, 2003, p. 528. <<

[99] En el período Edo, Ukiyo-e era una actitud espiritual generalizada. Ante la fugacidad y caducidad del mundo no se reaccionaba con huidas y privaciones, sino con gozo vital y ganas de disfrutar. También Asai Ryôi evoca esta fórmula hedonista en su narración «Ukiyo Monogatari». Se llamaba Ukiyozôshi a la literatura de evasión que cultivaba un humor soez y que era ilustrada por los pintores de Ukiyo-e. Cfr. F. B. Schwan, *Handbuch japanischer Holzschnitt*, *op. cit.*, p. 89. <<

[100] P. Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, Hamburgo, Rowohlt, 1957, p. 73 [trad. cast.: Joachim Gasquet, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir, 2009]. <<

[101] Ibíd., p. 70. <<

[102] Ibíd., p. 81. <<

[103] Cfr. R. Goepper, *Meisterwerke des japanischen Farbenholzschnitts*, Colonia, DuMont Schauberg, 1973, p. 13. <<

[104] A. Stifter, *Piedras de colores*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 9. <<

[105] T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, *op. cit.*, 153. La crítica cultural de Adorno se complace en afirmar ciegamente lo existente. Toda afirmación equivale a una capitulación del pensar. La «liberación que promete diversión» es, según Adorno, «la del pensamiento como negación» (ibíd.). <<

[106] Cfr. Matsuo Bashô: *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*, Mainz, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 2011, p. 42. <<

[107] Bi-yän-lu, *Niederschrift von der Smaragdenen Felswand*, vol. 1, Múnich, Hanser, 1964, p. 156. <<

[108] Yunmen, *Zen-Worte vom Wolkentor-Berg*, Berna, O. W. Barth, 1994, p. 105. <<

[109] Linji, *Das Denken ist ein wilder Affe. Aufzeichnungen der Lehren und Unterweisungen des großen Zen-Meisters*, Berna, O. W. Barth, 1996, p. 160. <<

[110] H. Buchner y K. Tsujimura (trads.), *Der Ochs und sein Hirte. Eine altchinesische Zen-Geschichte*, Pfullingen, Klett-Cotta, 1958, p. 92. <<

[111] I. Kant, *Crítica de la razón práctica*, Madrid, Alianza, 2013, p. 95. <<

[112] Ibíd., p. 335. <<

[113] Ibíd., p. 190. <<

[114] Ibíd., p. 260. <<

[115] Ibíd., p. 255. <<

[116] Ibíd., p. 258. <<

[117] I. Kant, *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1991, p. 255. <<

[118] I. Kant, *Crítica de la razón práctica*, *op. cit.*, p. 255. <<

[119] Ibíd., p. 321. <<

[120] J. Offray de La Mettrie, *Über das Glück oder Das höchste Gut*, Núremberg, LSR-Verlag, 1985, p. 47 [trad. cast.: *Discurso sobre la felicidad*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005]. <<

[121] Ibíd., p. 39. Cfr. también p. 19: «Dicho brevemente, queremos considerarnos tanto más dichosos cuanto más seamos personas o cuanto más dignos nos hagamos de serlo: cuanto más se dirija nuestro interés a la naturaleza, a nuestro prójimo y a las virtudes sociales». <<

[122] I. Kant, *Crítica de la razón práctica*, *op. cit.*, p. 277. <<

[123] *Der Glückselige. Eine moralische Wochenschrift*, Parte 1, Halle, 1763, p. 3. <<

[124] Cfr. W. Martens, «Die Geburt des Journalisten in der Aufklä-rung», en *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, vol. 1, Bremen 1974, pp. 84-98, aquí p. 91: «La segunda mitad del siglo XVIII es la época de la revista de utilidad pública, de las contribuciones para el provecho y la diversión, como dice reiteradamente la fórmula filantrópica. El periodista suministra aquí, además de entretenimiento, enseñanza general y moral, instrucciones prácticas, consejos, guiños, recetas que sirven para el mayor bien común». <<

[125] Citado en W. Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart, Metzler, 1968, p. 71. <<

[126] W. Martens, (ed.), *Der Patriot. Nach der Originalausgabe Hamburg* 1724-26 *in drei Textbänden und einem Kommentarband kritisch herausgegeben*, vol. 1, Berlín, de Gruyter, 1969, p. 7. <<

[127] Citado en W. Martens: *Die Botschaft der Tugend*, *op. cit.*, 272. <<

[128] D. Petzold, «*Die Lust am erhobenen Zeigefinger. Zur Dialektik von Unterhaltung und moralischer Belehrung, am Beispiel des Struwwelpeter*», en *Unterhaltung. Sozial- und Literaturwissenschaftliche Beiträge zu ihren Formen und Funktionen*, Erlangen, Universitätsbund, 1994, pp. 85-100, aquí p. 89. <<

[129] N. Luhmann, *La realidad de los medios de masas*, Barcelona, Anthropos, 2000, pp. 85-86. <<

[130] I. Kant, *Crítica de la razón práctica*, *op. cit.*, pp. 322-323. <<

[131] Ibíd., p. 324. <<

[132] Ibíd., p. 325. <<

[133] Ibíd., p. 329. <<

[134] Ibíd., p. 325. <<

[135] Ibíd., p. 330. <<

[136] Ibíd., p. 334. <<

[137] Ibíd., p. 335. <<

[138] Ibíd., p. 329. <<

[139] Ibíd., p. 333. <<

[140] I. Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, 1991, p. 297. <<

[141] Ibíd. p. 297. <<

[142] Ibíd., p. 278. <<

[143] Ibíd., pp. 277-278. <<

[144] Ibíd., pp. 211-212. <<

[145] Ibíd., p. 295. <<

[146] Ibíd., p. 296. <<

[147] Ibíd., p. 295. <<

[148] Ibíd., p. 295. <<

[149] Ibíd., pp. 296-297. <<

[150] Ibíd., p. 295. <<

[151] Ibíd., p. 297. <<

[152] Ibíd., p. 257. <<

[153] Ibíd., p. 296: «Cuando alguien cuenta que un indio, viendo en la mesa de un inglés, en Surat, abrir una botella de ale y salir toda la cerveza transformada en espuma, mostró su gran admiración con muchas exclamaciones y que a la pregunta del inglés "¿Qué es lo que aquí es tan de admirar?", contestó: "No me admiro de que salga, sino de cómo la habéis podido meter", reímos y nos da un gran placer». <<

[154] Ibíd., p. 250. <<

[155] Ibíd., p. 254. <<

[156] Ibíd., p. 246. <<

[157] Ibíd., pp. 256-257. <<

[158] Ibíd., p. 257. <<

[159] Ibíd., p. 295. <<

[160] Ibíd., p. 257. <<

[161] J. H. Bernard (trad.), *Kant's Kritik of Judgement*, Londres/Nueva York, 1892, p. 221. <<

[162] I. Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, p. 212. <<

[163] Íd., *Antropología: en sentido pragmático*, Madrid, Alianza, 1991, p. 159. <<

[164] Ibíd., 161. <<

[165] Ibíd., 162. <<

[166] Ibíd., 158. <<

[167] Cfr. I. Kant, *La metafísica de las costumbres*, Madrid, Tecnos, 2005. <<

[168] Íd., *Der Streit der Fakultäten, Werke in zehn Bänden*, vol. 9, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, p. 372 [trad. cast.: *El conflicto de las Facultades*, Madrid, Alianza Editorial, 2003]. <<

[169] Íd., *Verkündigung des nahen Abschlusses eines Traktats zum ewigen Frieden in der Philosophie, Werke in zehn Bänden*, vol. 5, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, pp. 406 s. [trad. cast.: *Anuncio de la próxima conclusión de un tratado de paz perpetua en la filosofía*, Madrid, Encuentro, 2004]. <<

[170] Ibíd., p. 407. <<

[171] P. Glotz, «Über die Vertreibung der Langeweile oder Aufklärung und Massenkultur», en *Die Zukunft der Aufklärung*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1988, p. 217. <<

[172] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tubinga, Max Niemeyer, 1993, p. 390 [trad. cast.: *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2016]. <<

[173] Ibíd., p. 263. <<

[174] Ibíd., p. 262. <<

[175] Ibíd., p. 177. <<

[176] La palabra alemana para «seriedad», *Ernst*, significa etimológicamente «combate». <<

[177] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, *op. cit.*, p. 384. <<

[178] Ibíd., p. 126. <<

[179] Ibíd., p. 170. <<

[180] Ibíd., pp. 169 s. <<

[181] Ibíd., pp. 167 s. <<

[182] Ibíd., p. 127. <<

[183] Ibíd., p. 128. <<

[184] Ibíd., p. 169. <<

[185] Ibíd. <<

[186] Ibíd., p. 170. <<

[187] Ibíd., p. 178. <<

[188] Ibíd., p. 322. <<

[189] Ibíd., p. 169. <<

[190] Ibíd., p. 266. <<

[191] Ibíd., p. 187. <<

[192] Ibíd., p. 264. <<

[193] Ibíd., p. 346. <<

[194] Ibíd., p. 189. <<

[195] Ibíd., p. 105. <<

[196] Ibíd., p. 172. <<

[197] Ibíd., p. 105. <<

[198] M. Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen, 1985, p. 15 [trad. cast.: *Serenidad*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994]. <<

[199] M. Heidegger, *Veröffentlichte Schriften / Aus der Erfahrung des Denkens* (1910-1976), GA 13, Frankfurt del Meno, Klostermann, 2002, pp. 9 s. [trad. cast.: *Desde la experiencia del pensar*, Madrid, Abada, 2013]. <<

[200] Ibíd., p. 88. <<

[201] Ibíd., p. 89. <<

[202] M. Heidegger, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 159. <<

[203] Íd., *Bremer und Freiburger Vorträge*, GA 79, Frankfurt del Meno, Klostermann, 1994, p. 66. <<

[204] Íd., *Beiträge zur Philosophie*. GA 65, Frankfurt del Meno, Klostermann, 1989, p. 415 [trad. cast.: *Aportes a la filosofía*, Buenos Aires, Biblos, 2003]. <<

[205] Ibíd., p. 260. <<

[206] Íd., *Bremer und Freiburger Vorträge*, *op. cit.*, p. 57. <<

[207] Cfr. la entrevista a Martin Heidegger en *Der Spiegel* del 31 de mayo de 1976, *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado*, 1933-1934. *Entrevista del Spiegel*, Madrid, Tecnos, 2009. <<

[208] P. Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1996, p. 55 [trad. cast.: *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o Justicia para Serbia*, Madrid, Alianza, 1996]. <<

[209] H. Winkels, *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und neue Medien*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1997, pp. 89 s. <<

[210] P. Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, *op. cit.*, p. 71. <<

[211] F. Kafka, *Cartas a Milena*, Caracas, Fundación el perro y la rana, 2006, p. 149. <<

[212] Ibíd. Cfr. también M. Brod y F. Kafka, *Eine Freundschaft. Briefwechsel*, vol. 2, Frankfurt del Meno, 1989, p. 435: «Así pues, cuando no escribo me parece que se debe sobre todo a motivos "estratégicos", algo que durante los últimos años cada vez se ha convertido más en una ley para mí. No me fío de las palabras ni de las cartas, ni siquiera cuando esas palabras y esas cartas son las mías. Quiero compartir mi corazón con hombres, pero no con fantasmas que juegan con las palabras y leen las cartas con avidez. En lo que menos confío es en las cartas, y es una fe extraña creer que basta con cerrar el sobre para que la carta llegue segura al destinatario». Por eso Kafka tiene en mente un arte que sea más humano: «Aún olvidé decir algo sobre lo anterior: a veces me parece que la esencia del arte, la existencia del arte, solo se puede explicar desde este tipo de "consideraciones estratégicas" para hacer posible una palabra verdadera de hombre a hombre». <<

[213] M. Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens*, *op. cit.*, p. 88. <<

[214] Ibíd., p. 89. <<

[215] M. Brod y F. Kafka, *Eine Freundschaft. Briefwechsel*, *op. cit.*, p. 377. <<

[216] F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Frankfurt del Meno, Fischer, 1992, p. 355. <<

[217] Ibíd., pp. 352 s. <<

[218] M. Brod y F. Kafka, *Eine Freundschaft*, *op. cit.*, p. 381. <<

[219] Ibíd., p. 385. <<

[220] G. Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, Múnich, Hanser, 1990, p. 295 [trad. cast.: *Presencias reales*, Madrid, Siruela, 2017]. <<

[221] Ibíd., p. 294. <<

[222] Ibíd., p. 283. <<

[223] Ibíd., p. 276. <<

[224] Ibíd., p. 275. <<

[225] Ibíd., p. 294. <<

[226] Ibíd., pp. 281 s. <<

[227] Ibíd., p. 302. <<

[228] *Kunst heute*, 3: *Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose*, Colonia, 1989, p. 127. <<

[229] Ibíd., p. 124. <<

[230] Ibíd., p. 101. <<

[231] Ibíd., p. 290. <<

[232] Ibíd., p. 79. <<

[233] Ibíd., p. 90. <<

[234] Ibíd., p. 93. <<

[235] M. Brod y F. Kafka, *Eine Freundschaft*, *op. cit.*, p. 378. <<

[236] *Kunst heute*, 3: *Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose*, *op. cit.*, p. 93. <<

[237] Ibíd., pp. 99 s. <<

[238] Ibíd., p. 83. <<

[239] «*Ich habe meinen Himmel*», *Interview mit Robert Rauschenberg*, en *Die Zeit*, edición del 12 de enero de 2006. <<

[240] J. Westerbarkey, «Von allerley Kurzweyl oder vom wissenschaftlichen Umgang mit einem antiquierten Begriff», en S. J. Schmidt, J. Westerbarkey y G. Zurstiege (eds.), *a/effektive Kommunikation. Unterhaltung und Werbung*, Münster, 2003, p 21. <<

[241] Ibíd., p. 13. <<

[242] P. Vorderer, «Was wissen wir über Unterhaltung?», en S. J. Schmidt, J. Westerbarkey y G. Zurstiege (eds.), *a/effektive Kommunikation*, *op. cit.*, p. 111-131, aquí p. 111. <<

[243] J. Westerbarkey, «Von allerley Kurzweyl…», *op. cit.*, p. 13. <<

[244] H. Thomas, «Was scheidet Unterhaltung von Information», en L. Bosshart y W. Hoffmann-Riehm (eds.), *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*, Múnich, 1994, p. 71. <<

[245] Ibíd., p. 70. <<

[246] N. Luhmann, *La realidad de los medios de masas*, *op. cit.*, p. 75. <<

[247] Ibíd., p. 76. <<

[248] Ibíd., p. 38. <<

[249] Ibíd., p. 77. <<

Byung-Chul Han

Buen entretenimiento

Lectulandia